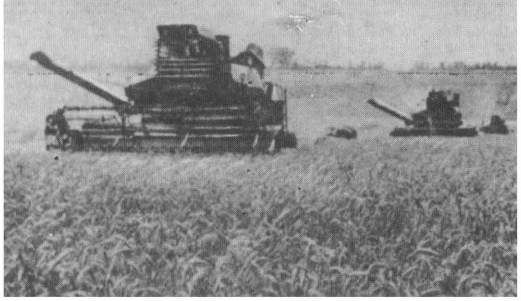
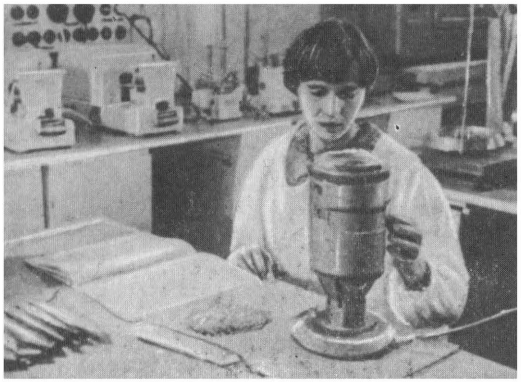
ISSN 0130—6405

# Искусство КИНО

10 1982





# Искусство кино

# 1982
# 10

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР



*Главный редактор*
МЕДВЕДЕВ А. Н.

*Редколлегия*
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
*(зам. гл. редактора)*
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.



*Оформление* Марголина И. Л.
*Художественный редактор* Петрова Э. С.
*Технический редактор* Иванова Т. Ю.
*Корректоры* Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает


*На 1-й стр. обложки*
Юрий Демич; кадр из фильма «Надежда и опора» (режиссер В. Кольцов, «Мосфильм»)

*На 2-й стр. обложки*
Кадры из документальных фильмов: сверху — «Такой тяжелый колос» (режиссер Р. Плахов-Модестов, «Киевнаучфильм»); слева — «Этажи бригады Травкина» (режиссер А. Павлов, ЦСДФ); справа — «Персональный гектар» (режиссер Ю. Лысятов, «Беларусьфильм»)

*На 4-й стр. обложки*
Кадр из фильма; Каламлыр Айсангалиева (слева); Меруерт Утекешева в фильме «Орнамент» (режиссер А. Альпиев, «Казахфильм»)

## СОДЕРЖАНИЕ


**VII Международный кинофестиваль в Ташкенте**
3
*Мустафа Мухамед Али, Карой Чала, Лонг Ван, Сахиб Хадад, Арман Рамамбазафи, Исса Траоре, Альберто Дуран, Шухрат Аббасов, Моника Маурер, Тадао Урю* — Голос разума, совести и добра

**Решения партии — в жизнь**
17
*Н. Сычев* — Дело всего народа
25
*Владимир Коновалов* — Долг каждого
27
*Р. Плахов-Модестов* — Все для земли, все для хлеба
31
*Юрий Демич* — Гражданином быть обязан
**Новые фильмы**
33
*Г. Виногура* — Свет должен гореть
41
*Инна Вишневская* — Островский продолжается
48
*Геннадий Савицкий* — Фильм спорит с книгой
**Лаборатория**
55
*Елена Дангулова* — Сопряжение
**Портреты**
77
*Игорь Ильинский, Ия Саввина, Иосиф Прут, Елена Тяпкина, Рина Зеленая, Евгений Стеблов* — Любовь советского экрана

**Из творческого опыта**
95
*Сергей Юткевич* — Ось времени
**Теория и история**
112
*Лев Рошаль* — Автора!..
126
*Е. Громов* — Родословная новаторства
**Издано о кинематографе**
137
*А Дубровин* — Активность теории
**Памяти товарища**
142
*Николай Крючков* — Борис Андреев
144
*Эмиль Брагинский* — Юлий Дунский
**За рубежом**
145
*Чеслав Петельский* — Время выбора
147
*Александр Караганов* — Вспоминая Конрада Вольфа
151
Синерама
**Сценарий**
159
*Будимир Метальников, Юрий Черниченко* — Надежда и опора

191
**Фильмография**

# Iskusstvo Kino

# Cinema Art


**VII Tashkent Film Festival**

*Mustafa Mukhamed Ali* — Voice of Mind, Conscience and Good (p. 3)
*Carol Chala* — Responces of the guests and participants of the VIIth Tashkent Film Festival to the Address by Leonid Iliych Brezhnev
*Long Van*
*Sakhib Hadad*
*Arman Ramambazari*
*Issa Traore*
*Alberto Duran*
*Shukhrat Abbasov*
*Monica Maurer*
*Tadao Uru*

**To Realise the Decisions of the Communist Party**

*Nikolay Sychev* — The Business of All the People (p. 17)
Article on plans of participance of Soviet cineastes in realising of Food Programme

**Interview Between Takes**

*Vladimir Konovalov* — Everybody's Debt (p. 25)
*Rostislav Plakhov-Modestov* — All for the Earth, All for the Bread (p. 27)
Directors on their new works devoted to agricultural theme

*Yury Demich* — To Be the Citizen (p. 31)
Actor on his new role in the film "The Hope and the Support"

**New Films**

*Galina Vinogura* — The Light Must Shine (p. 33)
Review of the film "Men Without Women" ("Kirgizfilm", 1981)
*Inna Vishnevskaya* — Ostrovsky Continues (p. 41)
Review of the film "Wild Money" ("Mosfilm", 1981)
*Gennady Savitsky* — Film Disputes With the Book (p. 48)
Review of the film "Refractory One" ("Uzbekfilm", 1982)

**Laboratory**

*Yelena Dangulova* — Conjugation (p. 55)
Article about shooting of new film by Sergey Bondarchuk "The Red Bells" ("Mexico in Fire")

**Portraits**

*Igor Ilyinsky* — Love of Soviet
*Iya Savvina* — Screen
*Iosif Prut* — Profile of outstanding Soviet actress
*Yelena Tyapkina* — Lubov Orlova
*Rina Zelyonaya*
*Yevgeny Steblov*

**From Creative Experience**

*Sergey Yutkevich* — Axis of Time (p. 95)
Reflections of wellknown Soviet film director based on his work on film "Lenin in Paris"

**Theory and History**

*Lev Roshal* — An Author!... (p. 112)
Article on publicictic direction of documentary cinema
*Yevgeny Gromov* — The Genealogy of Innovating (p. 126)
Article about the beginning of art career of outstanding Soviet film director Lev Kuleshov

**Published on Cinema**

*Artyom Dubrovin* — Activity of Theory (p. 137)
Review of the book by Alexander Karaganov "Not only Reflexes by Creates"

**In Memoriam**

*Nikolay Kruchkov* — Boris Andreyev (p. 142)
*Emil Braginsky* — Yuly Dunsky (p. 143)

**Abroad**

*Cheslav Petelsky* — Time of Choice (p. 145)
Interview with wellknown Polish film director
*Alexander Karaganov* — Recollecting Konrad Wolf (p. 147)
Article devoted to wellknown film director Konrad Wolf (GDR Cinerama (p. 151)

**Script**

*Budimir Metalnikov*
*Yury Ghernichenko* — The Hope and the Support (p. 159)



© Журнал «Искусство кино», 1982



Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 9.07.82
Подп. к печати 9.09.82 А08325
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 1789
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

# Голос разума, совести и добра

**VII Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте вписал еще одну яркую страницу в летопись прогрессивного киноискусства трех континентов, активно участвующего в борьбе за мир, национальное освобождение и социальный прогресс. Представительный киносмотр, проходивший в столице Советского Узбекистана в год знаменательного юбилея, 60-летия Союза ССР, привлек к себе пристальное внимание передовых деятелей кино многих стран, вызвал широкий международный резонанс. Центральным событием фестиваля, определившим его атмосферу, явилось приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям Международного кинофестиваля в Ташкенте. Сегодня мы продолжаем публикацию откликов кинематографистов, входивших в состав национальных делегаций на VII Ташкентском фестивале, на обращение главы Советского государства.**

**Мустафа Мухамед Али,**
*заместитель министра культуры (АРЕ)*

Хочу прежде всего от имени национальной кинематографической делегации Арабской Республики Египет и от себя лично сердечно поблагодарить Советский Союз, организаторов Ташкентского фестиваля, кинематографистов вашей страны за предоставленную нам прекрасную возможность принять участие в этом кинофоруме трех континентов.

Любой деятель кино, сознающий свой общественный и творческий долг, не может не воспринять с чувством удовлетворения приветствие, с которым обратился в адрес фестиваля президент Леонид Брежнев, пожелавший полного успеха нашей встрече в столице Советского Узбекистана. Потому что фестиваль в Ташкенте, проходящий под традиционным девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», по своим благородным целям и принципам полностью отвечает предназначению передового киноискусства. Потому что Ташкент — это символ дружбы и братства народов, это город, в котором с особой остротой ощущаешь, насколько советские люди заинтересованы в сохранении и упрочении мира, насколько искренне стремятся они к развитию сотрудничества и укреплению взаимопонимания между народами разных стран.

Слово «дружба» — прекрасное слово, за ним стоит очень и очень многое. Дружественные отношения между Египтом и Советским Союзом имеют давнюю историю. Знали они и периоды известных трудностей. Однако симпатии египетского народа к советскому народу всегда сохранялись, оставаясь прочными; об этом свидетельствует, в частности, и тот факт, что наша кинематография является постоянным участником Ташкентского фестиваля, равно как и международного киносмотра в Москве. Хочу выразить надежду, что эта традиция сохранится и в будущем, что наши кинематографисты всегда будут приезжать на праздники киноискусства и в Москву, и в Ташкент.

Фестиваль кино стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте снискал большое уважение и высокий авторитет за рубежами вашей страны. И надо сказать, что это — вполне заслуженный авторитет. В Ташкенте у всех участников кинофорума есть замечатель-

ная возможность показать свои фильмы многочисленным зрителям и коллегам-кинематографистам из десятков различных государств, посмотреть новые интересные работы художников, представляющих прогрессивное искусство экрана трех континентов; здесь мы широко и свободно обмениваемся творческим опытом, откровенно и заинтересованно обсуждаем насущные проблемы общественной жизни и вопросы, связанные с развитием гуманистического кинематографа, главная цель которого — служение человеку.

Именно о таком искусстве кино говорит в своем послании Ташкентскому фестивалю советский руководитель Леонид Брежнев, с удовлетворением отмечая, что «кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки чутко откликаются на жизненные проблемы, волнующие людей во всех уголках земли». Что питает это искусство, умножая его силы? В первую очередь — и об этом тоже сказано в обращении главы Советского государства — передовое кинематографическое творчество черпает свои силы и вдохновение в верности великим идеалам мира, свободы и социального прогресса, отвечающим устремлениям всех народов планеты. Помогая претворять их в жизнь, передовое кино служит делу упрочения безопасности и строительству счастливого будущего для всего человечества.

Мировое общественное значение Ташкентского фестиваля определяется, на мой взгляд, еще и тем, что здесь всегда собираются люди, в большинстве своем ясно понимающие, насколько важно противостоять любым попыткам извратить благородное предназначение киноискусства; им понятны и близки слова из приветствия советского президента, обратившегося к фестивалю с призывом: «Пусть же мастера кино активнее выступают за мир, против угрозы термоядерной войны. Пусть громко звучит голос вашего представительного киносмотра, голос разума, совести и добра».

В Ташкентском фестивале участвует множество стран. Естественно, что различие национальных проблем, существующих в жизни разных народов, находит свое отражение и на фестивальном экране. Однако это вовсе не мешает всем нам отчетливо понимать, что самое важное сейчас для всех людей на земле — не допустить, чтобы угроза войны возрастала, чтобы взаимоотношения между народами и государствами омрачались враждой, недоверием, опасной конфронтацией. Понимать, что немало зависит здесь и от кинематографа, имеющего необъятную аудиторию, обращающегося и к тем людям, для которых кино является практически единственным доступным искусством. А ведь таких людей еще много в развивающихся странах. Не случайно писатели этих стран, отдавая себе отчет в высокой действенности и массовости киноискусства, справедливо считают, что экранизация их произведений подчас важнее, чем неоднократное повторное издание.

Реалистическое киноискусство правдиво отражает жизнь и культуру народов, исследует социальные и политические проблемы современности. Чем глубже и активнее проникает художник в существо этих проблем, тем успешнее выполняет экран свою общественную миссию. Прогрессивные кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки стремятся к тому, чтобы роль их творчества в жизни народов постоянно возрастала — и Ташкентский фестиваль дает им новые стимулы, открывает новые возможности для практического осуществления своих замыслов.

На нынешнем фестивале в Ташкенте я встретился со многими друзьями, в том числе и с бывшими студентами ВГИКа, с которыми мы вместе учились. Нас здесь более пятидесяти человек, выпускников Всесоюзного государственного института кинематографии, высшей советской киношколы. Годы, проведенные нами во время учебы в Москве, останутся в нашей памяти навсегда. Здесь мы научились кинематографической профессии, здесь познакомились с киноискусством Советского Союза — сегодня это очень помогает нам в нашей работе. И вот я снова очутился среди людей, которых считаю своими братьями и сестрами. В дни фестиваля у нас состоялась очень теплая и интересная встреча, встреча вгиковцев. И я знаю, что такая встреча могла произойти только в Ташкенте. Но не только общением со старыми друзьями одарил меня Ташкентский фестиваль, на котором мне довелось побывать в этом году впервые. Я вижу здесь и людей, с которыми прежде никогда не был знаком лично, но которых знал по их фильмам. Все мы восхищены необычайно дружественной и доброжелательной атмосферой настоящего большого праздника в столице Советского Узбекистана.

Мне очень понравился Узбекистан, я буквально влюбился в узбекский народ, с жизнью которого меня, как и многих, многих зарубежных участников и гостей кинофорума, так близко познакомил Ташкент. Мы видим, каких успехов добился узбекский народ, какая интересная и сильная кинематография существует в Узбекистане. Каждый, кто приезжает в Ташкент, может в этом убедиться.

Скоро исполняется 60 лет со дня образования Союза Советских Социалистических Республик. Мне хочется горячо поздравить кинематографистов вашей страны с приближающимся юбилеем. В это знаменательное время мы еще раз должны вспомнить, сколь большую помощь оказал и продолжает оказывать Советский Союз раз-

вивающимся странам, что он всегда был и остается на стороне народов, борющихся за национальное освобождение, за общественный, экономический и культурный прогресс. Одним из реальных воплощений такой политики является и Ташкентский международный кинофестиваль.

## Карой Чала,

*критик (Венгрия)*

Это стало уже доброй традицией — Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев направляет приветственное послание участникам и гостям кинофестивалей стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте. Приветствия главы великого государства всегда вызывают горячий отклик всех, кто собирается в столице Узбекистана, всех, кому дороги судьбы человечества, судьбы искусства, отражающего его чаяния и надежды. Вот и на этот раз послание Л. И. Брежнева взволновало мастеров экрана страстным призывом к миру, искренней заинтересованностью в делах кинематографа, глубоким пониманием его связи с сегодняшним и завтрашним днем планеты. Слова Л. И. Брежнева выражают главные устремления всех прогрессивных художников мира; они — камертон, по которому кинематографисты поверяют чистоту своих творческих помыслов, зрелость гражданских позиций.

Моя страна находится в центре Европы — казалось бы, очень далеко от Азии, Африки, Латинской Америки. Однако всех нас, людей земли, роднят заботы о мирном труде, о мирном небе, о счастье наших детей. Вот почему, где бы мы ни жили, мы не можем не согласиться с утверждением товарища Л. И. Брежнева, прозвучавшим в его обращении к собравшимся на свою седьмую ташкентскую встречу кинематографистам трех континентов: «Великие идеалы мира, свободы и социального прогресса отвечают устремлениям всех народов. Эти идеалы — прекрасная основа для единения человечества во имя безопасности и счастливого будущего».

Экран Ташкента 1982 года подтвердил верность прогрессивных мастеров киноискусства этим идеалам, их стремление активно и последовательно бороться своими фильмами за то, чтобы они восторжествовали в мире.

Удивительно и радостно было видеть, как встречаются в Ташкенте старые друзья, как те, кто приехал сюда впервые, проникаются духом Ташкента — духом дружбы, откровенности и взаимопонимания.

Удивительно потому, что в Ташкенте собрались посланцы стран, занимающих подчас различные, даже противоположные позиции по некоторым вопросам международной жизни, люди, придерживающиеся различных взглядов, а нередко и разделенные религиозными, этническими барьерами, доставшимися народам как наследие колониального прошлого.

Радостно потому, что именно здесь, в Ташкенте, с особой силой понимаешь, что все эти барьеры и межи, все различия могут быть преодолены. Нашей волей к единению и сотрудничеству. И, вероятно, это и есть самый главный итог фестиваля, определяющий его смысл, его значение для судеб всех участников этого уникального смотра.

Конечно, путь поиска взаимопонимания не всегда гладок, но это единственно возможный сегодня путь. И такие события, как Ташкентский фестиваль, несомненно принадлежат к важнейшим ориентирам, вехам на пути человечества к сотрудничеству, к миру.

Характерной особенностью многих фильмов, привезенных в этом году в Ташкент из разных уголков земного шара, является внимание их создателей к историческому прошлому своих народов, к тем моментам национальной истории, которые были отмечены наиболее мощным подъемом революционного самосознания масс. Собранные вместе, эти фильмы рисуют поразительную картину единства рабочего класса, общности целей и методов революционной борьбы. Зритель этих лент словно бы видит перед собой огромную фреску, посвященную великой битве народов за свое освобождение от насилия, рабства, тирании, в каких бы формах они ни проявлялись. Все это производит очень сильное впечатление.

А жизнь Джона Рида, послужившая основой нового фильма Сергея Бондарчука, первая часть которого демонстрировалась на ташкентском экране? Прекрасный пример интернационального единства революционеров всего мира!

Картины советских кинематографистов, представленные на киносмотре в Ташкенте, прозвучали как яркий и самобытный рассказ о важнейших этапах движения народов советской Средней Азии к их сегодняшнему дню, продемонстрировали впечатляющие успехи во всех сферах экономической, социальной и культурной жизни.

С особым чувством мы говорим об этом сейчас, в год 60-летия образования СССР. Радостно также отметить необычайно высокий профессиональный уровень многих лент, созданных в союзных республиках. В Венгрии хорошо знают и любят фильмы, созданные в советских республиках. Неизменное внимание привлекают экранизации произведений замечательного киргизского писателя Чингиза Айтматова, как впрочем, и сами его книги.

«Служение искусству — это служение человеку. И можно только порадоваться тому, что кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки чутко откликаются на жизненные проблемы, волнующие людей во всех уголках земли», — говорится в послании Леонида Ильича Брежнева. Более двухсот игровых и документальных лент, представленных на фестивальном экране, в целом оправдали ту высокую оценку труда их создателей, которую содержат эти строки приветствия главы Советского государства. Кинематограф развивающихся стран уверенно утверждает себя в мировом кинопроцессе, а его социальной активности, гражданскому мужеству и политической зрелости могут позавидовать многие признанные мастера. VII Международный фестиваль в Ташкенте подтвердил авторитет афро-азиатского и латиноамериканского кино в политической и культурной жизни своих народов, дал новый импульс развитию передового кинематографа. С собой в Венгрию я увожу замечательные впечатления от грандиозного праздника искусства на гостеприимной земле Узбекистана и надеюсь на новые встречи с работами деятелей кино Азии, Африки и Латинской Америки на экранах венгерских кинотеатров.

## Лонг Ван,

*режиссер (Вьетнам)*

Вьетнамские кинематографисты — неизменные участники киносмотров в Ташкенте. Мы с радостью и волнением приезжаем в столицу Узбекистана прежде всего потому, что девиз ташкентских встреч кинематографистов трех континентов «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» близок и необычайно дорог вьетнамцам. Вьетнамский народ хорошо знает какой ценой оплачивает человечество право на мир, прогресс и свободу. Долгие годы нам пришлось сражаться против империалистической агрессии, мы принесли борьбе за свободу и независимость нашей родины огромные жертвы, но мы победили — и теперь единый и независимый Вьетнам под мирным небом строит новую жизнь, строит социализм.

Но и сегодня мы остро ощущаем, что империализм, прежде всего американский, нашедший верного союзника в лице китайских экспансионистов, не отказался от своих происков в отношении Социалистической Республики Вьетнам и от попыток помешать вьетнамскому народу идти по пути прогресса и справедливости. Напряженность на вьетнамо-китайской границе — характерное тому свидетельство.

Вот почему как призыв, обращенный непосредственно к нам, мы воспринимаем приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Леонида Ильича Брежнева VII МКФ в Ташкенте, в котором говорится: «Пусть же мастера кино активнее выступают за мир, против угрозы термоядерной войны. Пусть громче звучит голос вашего представительного киносмотра, голос разума, совести и добра». В точных и емких словах главы Советского государства, исполненных искренней заботы о мирном будущем нашей планеты, заключен мощный импульс для дальнейшего творчества, определено главное направление поиска. Я лично считаю своим долгом ответить на этот призыв Л. И. Брежнева своими новыми работами и верю, что мои товарищи горячо восприняли его обращение к кинематографистам. Я горжусь тем, что мой фильм «Для завтрашнего дня», показанный здесь, в Ташкенте, создавался под непосредственным впечатлением от послания Леонида Ильича Брежнева Московскому фестивалю 1979 года, в работе которого довелось принимать участие и мне. Картина эта посвящена непростой для многих жителей Юга Вьетнама проблеме вступления в новую жизнь, воспитания в себе новой психологии, морали. Эта тема расставания с пережитками недавнего прошлого, исковеркавшего многие человеческие судьбы на Юге Вьетнама, необычна и нова для вьетнамского кино. Поиск злободневных острых тем вообще характерен для вьетнамского искусства последних лет. Если раньше кровопролитная война требовала от деятелей кино страны вносить вклад в общую победу и поэтому большинство фильмов было посвящено военной теме, то сегодня мирное строительство побуждает нас к освоению новой для нас проблематики.

Искусство кино безусловно является мощным средством воздействия на людей в силу своей доступности, массовости, популярности. И мы, кинематографисты, должны сознавать свою огромную ответственность за судьбы мира на земле. Я убедился, что так думает большинство сегодняшних гостей Ташкента. Встречи с коллегами из других стран убедили меня также и в том, что все происки мирового империализма и китайского гегемонизма обречены на провал. Но именно во имя торжества светлых идеалов гуманизма, справедливости и свободы народы земли, деятели культуры, искусства, прогрессивные кинематографисты не должны ослаблять своих усилий в борьбе за мир на нашей планете.

Незабываемое впечатление произвело на меня открытие монумента Дружбы народов СССР. Архитектурно-скульптурная композиция посвящена простому ташкентскому кузнецу Шаахмеду Шамахмудову

и его жене Бахри, которые в годы Великой Отечественной войны советского народа дали приют, вырастили и воспитали пятнадцать детей разных национальностей. На открытии памятника была сама Бахрихон и один из ее приемных сыновей. Десятки тысяч людей — жители Ташкента и мы все, приехавшие в этот город со всех концов земли, были объединены общим прекрасным чувством — ощущением нашего братства, как будто все мы — одна большая семья.

Стремление организаторов фестиваля расширить его профессиональные рамки, приобщить участников и гостей смотра к жизни республики — характерная черта ташкентских встреч кинематографистов, как, впрочем, характерно и постоянное стремление советских людей поделиться с другом своим опытом, своей радостью, своими достижениями. Вьетнамский народ никогда не забывает о том, что победа его оказалась возможной в большой степени благодаря поддержке и огромной практической помощи Советского Союза. Что же касается нас, кинематографистов, то мы обязаны своим советским коллегам буквально всем, что сейчас имеем, — техникой, кадрами, творческим опытом. Когда во Вьетнаме не было собственного кинопроизводства, на наших экранах шли советские фильмы. Каждый фильм был праздником. Я помню, как шел пешком десять километров, чтобы посмотреть советскую картину. Для вьетнамского зрителя ленты наших друзей были и остаются по сей день школой социализма, а для деятелей кино Вьетнама к тому же и профессиональной школой.

Накануне большого праздника советского народа — в год 60-летия образования Советского Союза — я хотел бы пожелать советским коллегам, всем советским людям мира и процветания, личного счастья и новых творческих успехов. Убежден, что имею право в данном случае говорить не только от своего имени, но и от имени всей вьетнамской делегации на Ташкентском фестивале, от имени всех вьетнамских кинематографистов, от имени вьетнамского народа.

## Сахиб Хадад,

*режиссер (Ирак)*

Слова, начертанные на знаменах Московского и Ташкентского фестивалей — «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» и «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», — выражают кредо всех прогрессивных кинематографистов мира. И Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев совершенно справедливо подчеркнул в своем приветствии участникам и гостям VII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте: «Великие идеалы мира, свободы и социального прогресса отвечают устремлениям всех народов. Эти идеалы — прекрасная основа для единения человечества во имя безопасности и счастливого будущего». Под этими словами готовы подписаться все арабские кинематографисты. Приветствие Леонида Ильича Брежнева, крупнейшего политического деятеля современности, признанного лидера народа в борьбе за мир, поднимает престиж фестиваля, указывает на понимание руководителями Советского Союза роли киноискусства в культурной и общественно-политической жизни народов. Нет сомнения и в том, что приветствие еще раз подтвердило искреннее миролюбие и гуманистические цели такой великой державы, как Советский Союз.

С Советским Союзом, с советскими коллегами меня связывает давняя дружба. Можно даже сказать, что кинорежиссером я стал во многом благодаря своим встречам с Москвой, своим впечатлениям, родившимся в Москве. Впервые я приехал в вашу страну в 1973 году в составе делегации Ирака на VIII Московский кинофестиваль. Я был тогда монтажером, а иракское кино только начиналось. Чудесная атмосфера московского киносмотра, множество увиденных мною фильмов пробудили во мне мечту — стать режиссером. Не сразу, но мечта моя осуществилась, и в 1978 году перед первым своим приездом в Ташкент я приступил к работе над картиной «Другой день». Из Ташкента я уехал окрыленный новыми незабываемыми впечатлениями, мыслями, надеждами. Я особенно горжусь тем, что фильм, которым я дебютировал, был показан в Москве, на XI кинофестивале, и получил приз Советского Комитета защиты мира. Еще в Ташкенте родилась у меня мысль сделать политический фильм, а успех в Москве окончательно утвердил меня в этом решении, и буквально накануне своего нынешнего приезда в Ташкент я закончил работу над фильмом «Мутави и Бахия». И я счастлив, что мне удалось показать фильм участникам и гостям этого крупнейшего кинофорума — в Ташкентском Дворце искусств состоялась премьера моей новой ленты.

Получается, что Москва и Ташкент как бы определили и мою судьбу, и судьбу моих картин. Герой последнего фильма, Мутави, египетский феллах, человек, интересующийся историей и культурой своей родины, истинный патриот. В его биографии нашли свое отражение некоторые этапы политической жизни Египта, всего Арабского Востока последних двух

десятилетий. Мутави — собирательный образ, объединивший в себе лучшие черты сына своего народа. Вот почему он активно протестует против позорного кэмп-дэвидского сговора, кровавый след которого тянется и в нынешний день.

Борьба против империализма и колониализма стала темой большинства иракских картин. Наши фильмы — наш вклад в эту борьбу. Надеюсь вскоре в Москве и Ташкенте увидят фильм Мухаммеда Шукри Джамиля, посвященный борьбе с английскими колонизаторами. Советские зрители знают этого режиссера по его картине «Стены».

Правительство Ирака придает большое значение развитию кинематографа. Принято решение о строительстве киногородка; в разных странах, в том числе и в Советском Союзе, готовятся национальные творческие кадры; планируется увеличение производства фильмов (сейчас мы выпускаем 3—4 игровые ленты в год); строятся и модернизируются кинотеатры. Поддержка государства уже принесла ощутимые плоды: так, например, мы можем записать в свой актив картину режиссера Салиха Сайфа «Аль-Кадисия», фильм Фейсала аль Ясили «Река» и другие свои работы. Но мы понимаем, что нам предстоит еще очень многое сделать. Вот почему огромное значение придаем мы сотрудничеству с советскими кинематографистами, с деятелями кино социалистических стран, в чьей помощи мы, деятели кино, недавно родившегося, остро нуждаемся. Общность позиций по ряду принципиальных вопросов международной жизни, достигнутая правительствами Ирака и СССР, стремление советского и арабского народов к миру, к прогрессу объединяют нас и служат прекрасной основой для сотрудничества.

От имени своих товарищей по делегации я хотел бы выразить особую признательность организаторам фестиваля за их гостеприимство, за внимание, проявленное к нам. Мы гордимся своим участием в фестивалях в Москве и Ташкенте. Мы ценим нашу дружбу и стараемся привозить к вам свои лучшие фильмы.

В год празднования 60-летия образования СССР кинематографисты Ирака сердечно и искренне поздравляют своих советских коллег, советских зрителей с этой знаменательной датой и желают мира и счастья дружественному советскому народу.

Я не политик, но я знаю, что СССР — верный и бескорыстный друг арабов. Историю не повернуть вспять никакими кэмп-дэвидскими, никакими другими сделками империалистов, действующих вопреки интересам широких народных масс. И принципиальная позиция Советского Союза в вопросе политического урегулирования ближневосточной проблемы безусловно окажет свое благотворное влияние на развитие ситуации в этом регионе. Я верю, что мы еще будем свидетелями восстановления справедливого и прочного мира на арабской земле. Задача кинематографистов — стремиться приблизить своим искусством эти счастливые времена.

## Арман Рамамбазафи,

*генеральный секретарь Министерства информации (Мадагаскар)*

Бесспорно, центральным событием VII Ташкентского кинофестиваля, придавшим ему особый смысл и значение, стало приветствие главы Коммунистической партии и Советского государства Леонида Брежнева участникам и гостям кинофорума трех континентов. В этом послании прозвучали мысли, которые нашли горячий отклик в сердцах всех, кто приехал в столицу Узбекистана. Каких бы взглядов и верований ни придерживались признанные мастера экрана или начинающие художники, они не могли остаться равнодушными к словам о том, что служение искусству — это служение человеку. Глубоко созвучны устремлениям всех прогрессивных деятелей культуры те строки приветствия, в которых лидер великой державы подчеркнул первостепенное значение борьбы за мир, против угрозы термоядерной войны. В этой борьбе находят свое призвание и кинематографисты, чье творчество играет существенную роль в деле воспитания людей в духе интернационализма, любви и уважения к народам других стран.

Мадагаскар уже не первый раз посылает своих представителей на Ташкентский международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки. Интерес нашей страны к этому уникальному форуму кинематографистов крепнет от смотра к смотру. И это понятно. Здесь, в Ташкенте, мы учимся, обогащаемся опытом друзей, без которого немыслимо движение вперед. Развитие национального кино Мадагаскара встречает на своем пути много трудностей. Мальгашская культура, как и культура многих народов бывших африканских колоний, долгие годы ориентировалась на европейские образцы. И недавно зародившаяся мальгашская кинематография, к сожалению, еще имитирует порой европейское и американское кино, заимствуя буржуазные модели сознания, буржуазные идеи и взгляды. К сожалению, часть публики, не подозревая об опасности, которую таит в себе

слепое подражание подобным кумирам, начинает перенимать многие их черты. Неоколониализм коварен, он использует все средства влияния на массы и нередко под маской невинного и обаятельного развлечения пытается внедрить в сознание людей реакционные идеи расизма, человеконенавистничества. У себя на Мадагаскаре на современном этапе развития нашей революции мы развернули решительную борьбу с неоколониализмом во всех сферах жизни, в том числе и в идеологии, в искусстве.

Еще рано утверждать, что борьба за умы наших соотечественников успешно завершилась. Но современная молодежь Мадагаскара все глубже понимает интересы своей страны, своего народа. Поэтому девиз кинофестиваля в Ташкенте «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» нам особенно близок. Мы — за мир, потому что только в условиях мира мы можем возродить нашу культуру, которую колонизаторы стремились уничтожить. Мы — за социальный прогресс, так как цель нашей революции на Мадагаскаре — построить такое общество, в котором не будет неравенства людей, несправедливости, не будет расизма. Мы — за свободу народов, так как стремимся упрочить независимость нашей родины, а национальная независимость и равенство всех — это и есть свобода.

Значение Ташкентского кинофестиваля, его высокий престиж как раз и определяются тем, что его девиз отвечает коренным интересам народов Азии, Африки и Латинской Америки, борющихся сегодня за мир, социальный прогресс и свободу. Фильмы, демонстрировавшиеся на VII кинофестивале в Ташкенте, утверждают гуманные идеи, приобретающие особый смысл еще и потому, что этот международный киносмотр проходит на советской земле, в столице Узбекистана, народ которого с полным правом может гордиться тем, что он давно решил проблемы, стоящие перед освободившимися от колониализма народами трех континентов.

Я убедился в этом, когда познакомился с достопримечательностями Ташкента и Бухары, побывал на Выставке достижений народного хозяйства, в музеях, на промышленных предприятиях, в колхозе, в Университете имени Ленина.

Мы, гости Ташкента, имели возможность наглядно убедиться в том, какой подлинный расцвет экономики и культуры принес социализм этой бывшей колонии русского царизма.

Опыт наших узбекских друзей, их выдающиеся достижения вдохновляют нас, гостей Ташкента. Прекрасной школой для молодой мальгашской кинематографии могут служить и завоевания наших коллег из республик Советской Средней Азии. Их фильмы, показанные на экранах смотра, отличаются глубиной проникновения в человеческую душу, постижением сущностных особенностей жизни народа, его революционного прошлого, его созидательного мирного труда, его героической битвы с фашизмом.

Мы у себя на Мадагаскаре делаем хотя и первые, но решительные шаги, направленные на развитие молодого кинематографа, обращенного к трудящимся массам. В 1975 году государство национализировало кинематографию. И хотя кинозалы еще находятся в частных руках, правительство имеет монополию на прокат фильмов в стране. Мы отказываемся от европейской и американской продукции, проповедующей расизм, насилие, порнографию, стремимся показывать советские фильмы, ленты социалистических стран. Каждую неделю по мальгашскому телевидению обязательно показывают художественные, документальные и научно-популярные картины, снятые в СССР.

В то же время государство озабочено созданием подлинно национальной кинематографии, которая служила бы интересам нашего народа, отражала его чаяния, мечты, помыслы. К таким фильмам относятся две последние ленты мадагаскарских кинематографистов — «Несчастный случай» и «Что вы об этом думаете?», — авторы которых стремятся откликнуться на острые жизненные проблемы, волнующие наш народ.

Экран Ташкентского фестиваля подтвердил безусловную справедливость мысли, высказанной в приветствии Л. И. Брежнева, подчеркнувшего, что национальные различия и особенности — не помеха для взаимопонимания. Фильмы кинематографистов азиатских, африканских и латиноамериканских стран продемонстрировали единство наших интересов, общность задач, стоящих перед народами, стремящимися к миру, независимости и прогрессу.

А как своевременно, как актуально прозвучал призыв Л. И. Брежнева активнее сражаться за предотвращение ядерной катастрофы! Ведь все миролюбивые люди планеты всерьез обеспокоены сегодня обострением международной напряженности. Империализм еще цепляется за прошлое, то здесь, то там на земном шаре вспыхивают спровоцированные им военные конфликты, грозящие страшной катастрофой. В этих условиях задачи прогрессивного, гуманистического киноискусства заключаются в том, чтобы распространять идеи мира и прогресса, бороться против неоколониализма, воспитывать в зрителях революционное, социалистическое мировоззрение, которому в высшей степени свойствен интернационализм.

Народ моей страны, бескo-

нечно признателен за бескорыстную помощь, которую оказывает нам Советский Союз. Мне хочется выразить особую благодарность Леониду Ильичу Брежневу за его искренние пожелания дальнейших успехов государствам и народам Африки в освобождении всего континента от колониализма, расизма и апартеида.

## Исса Траоре,

*режиссер, поэт (Мали)*

Обращение главы Советского государства Леонида Брежнева к участникам и гостям VII Международного кинофестиваля в Ташкенте вновь продемонстрировало незыблемость основных принципов внешнеполитического курса СССР, стремление народа вашей страны жить в мире со всеми народами, бороться за ликвидацию военной угрозы. Нельзя не согласиться с глубоко справедливым суждением Л. И. Брежнева, который говорит: «Великие идеалы мира, свободы и социального прогресса отвечают устремлениям всех народов. Эти идеалы — прекрасная основа для единения человечества во имя безопасности и счастливого будущего». В сердечном, искреннем послании Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР нашла свое отражение и та огромная забота, которой окружает Советское правительство мастеров экрана, придавая большое значение развитию кинематографии.

Для нас, африканских кинематографистов, участие в Ташкентском кинофестивале особенно важно, так как именно здесь мы можем показать свои фильмы широкому кругу коллег и зрителей, обсудить волнующие нас проблемы. Этот смотр творчества деятелей кино развивающихся стран является не только прекрасной школой профессионального мастерства, но и школой гуманизма, справедливости.

Мы собрались в столице Советского Узбекистана в год 60-летития образования СССР. Расцвет экономики, культуры, искусства, прогресс во всех областях жизни, который мы увидели здесь, с новой силой убедил нас в том, что труд на благо мира и свободы приносит замечательные плоды. Именно в Ташкенте мы можем многому научиться, подвести итог тому, что нами уже сделано. Фильмы кинематографистов советских национальных республик, увиденные нами на фестивале, поддержали нашу веру в правильность избранного нами пути — пути служения человеку, прогрессу, миру. Кино — наше оружие в борьбе за социальное и нравственное развитие нашего народа, всех народов Африки, за возрождение культуры, искусства, способного оказывать благотворное влияние на самые широкие массы.

Я приехал из Мали, страны, где большинство населения живет в тяжелых социальных условиях, а 80 процентов жителей неграмотны. В годы колониализма мы не имели возможности создавать фильмы. Кино в Мали зародилось лишь в 1962 году, вскоре после обретения независимости. С самого начала мы ориентировали свое искусство на служение человеку, на выражение его чаяний и интересов. Мы национализировали кинопромышленность и сейчас снимаем 1—2 художественных фильма в год. Наша цель — создавать такие картины, которые помогали бы народу бороться с пережитками колониальных времен, с вековыми предрассудками, способствовать прогрессу в мирном созидательном труде, несли малийцам необходимые знания по сельскому хозяйству, медицине, овладению элементарной грамотой.

Мы снимаем больше документальных фильмов, чем художественных, — не только потому, что у нас не хватает финансовых и технических возможностей для создания игрового кино, но еще и потому, что именно в документальной ленте мы можем рассказать неграмотному населению о том, например, какие методы наиболее перспективны в сельском хозяйстве, как лечить ту или иную болезнь, какие политические и культурные события произошли в стране. Но и в художественном кинематографе мы стремимся не к пустой развлекательности, а пытаемся затрагивать актуальные проблемы социальной жизни.

В условиях напряженной международной обстановки прогрессивное мировое кино обязано искать пути сближения народов, бороться за взаимопонимание между людьми разных национальностей, за мир и дружбу. Киноискусство должно решительно разоблачать происки неоколониализма и империализма, активно выступать на стороне угнетенных, помогать крепить культурные связи между народами всех стран и континентов. Все эти принципы, которых мы придерживаемся в своей работе, нашли подтверждение и как бы обрели новую глубину здесь, в Ташкенте, на смотре передового киноискусства трех континентов.

Мы в Африке стремимся к укреплению дружеских отношений с Советским Союзом и другими социалистическими странами, которые всегда поддерживали нас в критические моменты истории наших народов. Трудно переоценить вклад Советского Союза в развитие нашей экономики — в строительство дорог, заводов, фабрик, больниц. В деле развития малийской кинопромыш-

ленности мы также чувствуем руку помощи СССР. Прежде всего мы получаем необходимую поддержку в подготовке национальных кадров. Здесь, в Ташкенте, я встретил двенадцать студентов из Мали, учатся они и во многих других городах Советского Союза. Моя дочь тоже учится в СССР, а мне довелось получить образование в Германской Демократической Республике.

За плечами почти всех наших ведущих режиссеров и операторов — пять незабываемых лет обучения во ВГИКе. Так, например, Сулейман Диссе вначале получил в Москве профессию киномеханика, затем кинооператора и наконец режиссера.

Вернувшись в Мали, Диссе начал работать в Министерстве информации режиссером-документалистом, теперь он снимает и художественные фильмы. Его короткометражная лента «Пять дней одной жизни», получившая Бронзовую медаль на киносмотре в Карфагене, с успехом демонстрировалась на III Международном кинофестивале в Ташкенте. Его недавние фильмы «Девушка» и «Бааре» посвящены острым социальным проблемам.

Другой малиец, выпускник ВГИКа Джибриль Куйяте, тоже успешно работает в кинематографе и вместе с Сулейманом Диссе по праву считается одним из основоположников малийского национального кино.

Мы надеемся на дальнейшее продолжение сотрудничества с Советским Союзом, на помощь в подготовке национальных кадров. Во время VII Международного кинофестиваля в Ташкенте наша делегация во главе с генеральным директором Национального центра фильмопроизводства Мали Абдуллой Диарре обсуждала с руководством Госкино СССР возможность расширения во ВГИКе круга студентов из Мали.

Девиз Ташкентского кинофестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» звучит как призыв к объединению всех прогрессивных людей Азии, Африки и Латинской Америки, готовых протянуть друг другу руку братской помощи. Ташкент помогает лучше узнать друг друга, понять наши общие проблемы, выработать программу на будущее. Ташкент — это символ мира, взаимопонимания и дружбы.

## Альберто Дуран,

*режиссер (Перу)*

VII кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки вновь подтвердил солидарность советского народа с народами трех континентов, борющимися за обретение подлинной национальной независимости. Мы, участники и гости Ташкента, видим в благородном девизе ташкентского кинофорума «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» глубокий и особенно близкий нам смысл. Этот емкий девиз заключает в себе живое, конкретное содержание, которое предметно раскрывается в ходе фестиваля. В этом смысле грандиозный смотр прогрессивного киноискусства словно бы выполнил наказ, заключенный в мудрых и проникновенных словах, с которыми обратился к кинематографистам глава Советского государства Леонид Ильич Брежнев. Приветствие выдающегося политического деятеля — убедительное доказательство искреннего стремления Советского Союза жить в мире со всеми странами, использовать все пути для достижения взаимопонимания, упрочения сотрудничества и дружеских отношений между государствами. Эти устремления советского народа служат прекрасным источником вдохновения для деятелей культуры и искусства, для мастеров экрана, которые в своем творчестве активно выступают против угрозы новой мировой войны.

Ташкентский фестиваль объединяет тех кинематографистов, для которых кино — орудие борьбы за свободу. Дух Ташкента, его атмосфера дружбы, доверия, взаимопонимания сблизили, породнили людей непохожих, придерживающихся различных убеждений, политических взглядов, вероисповеданий — на основе идеалов гуманизма, мира, прогресса.

Здесь, в столице Советского Узбекистана, я постоянно убеждался, что все, с кем мне приходилось встречаться, беседовать, чьи фильмы мне довелось посмотреть, разделяют единственно верный, по моему мнению, взгляд на кинематограф, как на важнейшее средство воспитания масс, как на сильное оружие в борьбе с социальной несправедливостью. Правоту такой позиции доказывает экран фестиваля. На дискуссиях, встречах с коллегами-единомышленниками я открыл для себя много интересного, ценного из опыта друзей, что несомненно поможет мне в дальнейшей работе.

Принципиальным отличием ташкентского смотра является и подлинное равенство всех без исключения участников фестиваля: ведь здесь нет конкурса, признанные мастера и начинающие художники находят в Ташкенте одинаково заинтересованный и теплый прием, а первые опыты молодых кинематографий встречают заботливое внимание и дружескую поддержку, что определенно стимулирует их будущий рост. Я горд и счастлив оттого, что и мой скромный труд был удостоен чести представлять киноискусство Перу на этом авторитетнейшем кинофоруме.

«Глаза пса» — первая картина в моей творческой биографии. Мне бы очень хотелось верить, что этот фильм впишет свою страницу в правдивый рассказ о том, как живут, борются, страдают и побеждают трудящиеся Латинской Америки.

В Перу очень непросто снимать фильмы, финансовые трудности огромны. Положение, правда, несколько улучшилось после большой победы нашего известного режиссера Армандо Роблеса Годоя на V Международном кинофестивале в Москве, где его лента «В сельве нет звезд» была удостоена Золотого приза. Столь высокая награда заставила правительство Перу по-новому взглянуть на национальный кинематограф. И вскоре было принято законодательство, впервые в истории страны определившее статус киноискусства, обеспечившее государственную субсидию молодым кинодеятелям. Пусть эти меры весьма скромны, но все же они дали толчок дальнейшему развитию кинематографии в нашей стране. В фильме «Глаза пса» мне хотелось проследить процесс роста самосознания простого труженика, формирование его личности. Однако я ставил перед собой и еще одну более сложную задачу: мне хотелось показать, что только в сплочении, в солидарности рабочих всей страны, а также рабочих других стран континента — залог их окончательной победы в борьбе за свои права. Ведь у трудящихся Латинской Америки общие враги — национальная буржуазия и международный империализм, — общие исторические цели, поэтому необходимо четко осознать, что залог победы национально-освободительной и антиимпериалистической борьбы — в единстве действий. Актуальность этой мысли сейчас особенно очевидна — совсем недавно мы стали свидетелями того, как народ Аргентины подвергся неоколониальной агрессии со стороны Англии.

Прямое соучастие США в британской агрессии в Южной Атлантике вызвало резкое возмущение общественности латиноамериканского континента. С осуждением преступного сговора империалистических кругов, с выражением солидарности с аргентинским народом выступили многие государственные политические и общественные деятели региона. Латиноамериканская печать неоднократно отмечала, что события в Южной Атлантике многому научили народы и правительства стран Латинской Америки. Невольно у нас, латиноамериканцев, возникает вопрос: кто будет следующей жертвой? Какое государство в Латинской Америке или в другой точке земного шара подвергнется агрессии международного империализма?

Вот почему ленты ташкентского киносмотра, впрямую обличающие насилие, расизм, империалистическую реакцию, показались мне наиболее значительными и важными. Они как нельзя лучше подкрепляют глубокую мысль приветствия Л. И. Брежнева фестивалю: «Служение искусству — это служение человеку. И можно только порадоваться тому, что кинематографисты Азии, Африки, Латинской Америки чутко откликаются на жизненные проблемы, волнующие людей во всех уголках земли».

Одна из важнейших задач прогрессивного кинематографа — оставляя в стороне все второстепенное, сиюминутное, несущественное, выявлять главные тенденции в политической и общественной жизни планеты, нести людям правду о том, что определяет сегодняшнюю и завтрашнюю жизнь народов.

Именно такой пример являет нам советское киноискусство, которое любят у нас, в Перу. Фильмы Эйзенштейна и Пудовкина помогли перуанцам понять суть Великой Октябрьской революции. А современный советский кинематограф убедительно отражает огромные успехи во всех областях жизни, которых добился Советский Союз за 60 лет своей истории. Об этих успехах важно знать и народу моей страны, ибо завоевания социализма вдохновляют нас, вселяют мужество и надежду на лучшее будущее.

## Шухрат Аббасов,

*режиссер (СССР)*

Сам факт обращения главы Советского государства к участникам и гостям VII Ташкентского кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки глубоко знаменателен. Кинофорум трех континентов в Ташкенте, будучи представительным смотром прогрессивного мирового киноискусства, является одновременно крупным общественно-политическим событием в жизни народов земли. И сердечное напутствие фестивалю, признание важности роли передового кинематографа в современном мире, пожелание полного успеха международной встрече деятелей кино в столице Советского Узбекистана, содержащиеся в приветствии товарища Леонида Ильича Брежнева, — это еще одно проявление доброй воли со стороны Коммунистической партии и правительства СССР, прилагающих огромные усилия для оздоровления мировой обстановки и упрочения взаимопонимания между людьми.

Послание Леонида Ильича Брежнева мы, советские кинематографисты, восприняли как выражение наших собственных устремлений и кровно близких нам забот. Ибо в нашей стране, живущей в условиях разви-

того социализма, высшие цели, которые ставит перед собой художник, коренным образом совпадают с целями государственной политики, поставленной на службу интересам народа. В приветствии товарища Л. И. Брежнева меня особенно взволновали слова о том, что служение искусству — это служение человеку. Каждый из нас, деятелей кино, обязан постоянно помнить, что наше творчество имеет настоящий смысл только тогда, когда оно необходимо людям. Когда оно утверждает великие идеалы мира, свободы и социального прогресса, которые Леонид Ильич Брежнев назвал в своем обращении прекрасной основой для единения человечества во имя безопасности и счастливого будущего.

Да, мы трудимся не только для настоящего, но и для будущего. В этом — благородная задача художественного творчества, которая налагает на нас очень серьезную ответственность, заставляя постоянно повышать меру требовательности к себе, к тому, что мы создаем, с чем обращаемся к людям. Уже менее двух десятков лет отделяют нас от рубежа 2000 года — и от творцов художественных ценностей тоже в немалой мере зависит, какой будет жизнь на земле в третьем тысячелетии.

Вот почему, как мне кажется, неизменно уделяя внимание сегодняшним жизненным проблемам, зорко всматриваясь в окружающую действительность, мы должны чаще и глубже задумываться над вещами, имеющими непреходящую значимость, касаться в своих произведениях вопросов глобального характера, затрагивать темы большого масштаба, волнующие практически всех людей, в любой стране. И когда начинаешь об этом размышлять, то, естественно, первое, что приходит на ум, — это ключевая проблема современного исторического развития, проблема устранения военной угрозы, нависшей над человечеством. Мир — вот главная наша забота. Если мир на земле будет сохранен, достижимыми станут высшие идеалы гуманизма, свободы, социальной справедливости, к которым люди стремились веками. Будет хлеб. Будет творчество. Будет счастье наших детей. Убежден, что сердце каждого честного художника не может не откликнуться на призыв, с которым обратился к нам, участникам фестиваля в Ташкенте, выдающийся политический и государственный деятель современности Леонид Ильич Брежнев: «Пусть же мастера кино активнее выступают за мир, против угрозы термоядерной войны. Пусть громко звучит голос вашего представительного киносмотра, голос разума, совести и добра».

Самый представительный фестиваль кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки, девиз которого «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» выражает главные устремления современного человечества, не случайно проходит на советской земле, в стране победившего социализма. В сознании людей мир и социализм — понятия неразделимые. Стремление к миру и сотрудничеству со всеми государствами, последовательная поддержка справедливой борьбы народов за национальное освобождение, искренняя дружественная помощь Советского Союза странам, вступившим на путь прогрессивного, независимого развития, обусловлены самой природой нашего общественного строя, и целиком отвечают последовательному внешнеполитическому курсу СССР.

Мы горды тем, что наш родной Ташкент стал местом проведения традиционного кинофорума трех континентов. Столица Советского Узбекистана, судьба Ташкента и его облик являют собой яркое, наглядное воплощение животворных идей социализма, братской дружбы народов, интернационального братства. Приезжая сюда, деятели культуры десятков зарубежных стран воочию убеждаются в том, каких высот социального и экономического развития может достичь народ, освободившийся от гнета и эксплуатации, народ, идущий по пути коммунистического созидания, уверенный в своем завтрашнем дне. Участники и гости фестиваля собираются в Ташкенте не только для того, чтобы показать свои фильмы, но и для того, чтобы глубже познакомиться с нашим историческим опытом, больше узнать о реальном социализме. Многие из них не раз заявляли, что ташкентский киносмотр — это большая школа для них, вкладывая в это понятие широкий обобщающий смысл. Мы воспринимаем их слова с чувством законной гордости, сознавая одновременно, что мы должны быть на высоте требований, которые таким образом к нам предъявляются.

Говоря это, я имею в виду прежде всего наши фильмы. Кино — великое искусство, способное обращаться от имени целого народа ко всему человечеству. Здесь нет преувеличения. На экране фестивального Ташкента перед большой международной аудиторией в разные годы демонстрировалось немало советских картин, достойно представлявших нашу социалистическую многонациональную кинематографию. Но давайте будем еще более взыскательными к себе. Давайте уже сегодня подумаем, что мы покажем на следующем ташкентском кинофоруме. Мне бы, например, хотелось, чтобы в нашей программе преобладали фильмы, впрямую перекликающиеся с благородным и необыкновенно актуальным лозунгом Ташкентского фестиваля. Картины, смело вторгающиеся в бурную и сложную политическую жизнь планеты, помогающие людям и народам в выборе их жизненного и исторического пути. Ленты, которые могут внести весомый

вклад в дело борьбы с империалистической реакцией, милитаризмом, с остатками колониализма. Произведения, в которых идеи мира, свободы и социального прогресса звучали бы страстно и убедительно.

Успех VII Ташкентского фестиваля наверняка еще выше поднимет его международный престиж. Этот престиж обеспечен прежде всего подлинным демократизмом и широкой представительностью нашего киносмотра. Здесь все равны. Здесь фильмам молодых кинематографий уделяется такое же внимание, как и картинам, созданным в странах с давней кинематографической традицией. Отсюда начинали свою творческую биографию многие деятели кино афро-азиатских и латиноамериканских стран, ныне пользующиеся мировой известностью. Уникальна и сама атмосфера нашего фестиваля. Атмосфера дружбы и гостеприимства, подлинного творческого сотрудничества. Мне довелось бывать на многих международных кинофестивалях за рубежом, в разных странах, и я не раз видел, как интересные, отмеченные талантом и гражданским темпераментом авторов фильмы демонстрировались в полупустых залах. Перед равнодушной публикой. В Ташкенте не бывает такого. Зал Дворца искусств и крупнейшие кинотеатры города всегда полны в дни фестиваля. В этом проявляется не только интерес наших зрителей к кинематографу зарубежных стран, не только тяга к культуре, желание пополнить свою эрудицию. Здесь сказывается интернациональный характер мышления нашего народа, который не чувствует себя стоящим в стороне от жизни и судеб других народов. Митинги, проходящие в дни фестиваля, на которых мы выражаем свою солидарность с патриотами Чили и Сальвадора, с борцами против расизма и апартеида на Юге африканского континента, — это тоже проявление нашего интернационализма, замечательных качеств, воспитанных в советских людях социалистическим строем, нашим образом жизни.

Кинематографистов трех континентов привлекает в Ташкент и возможность свободно обмениваться мнениями по волнующим их творческим и общественно-политическим проблемам, а для этого организаторами фестиваля здесь созданы все необходимые условия. Исключительно интересно и содержательно прошла в нынешнем году ставшая уже традиционной фестивальная дискуссия «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», в которой приняли участие около 30 кинематографистов из стран Азии, Африки и Латинской Америки. Впервые на VII Ташкентском состоялся советско-индийский симпозиум, посвященный роли киноискусства в развитии дружественных отношений между Советским Союзом и Индией.

Ташкентский международный фестиваль проходил в этом году в канун великого праздника советских народов, 60-летия образования Союза ССР. Близость знаменательной даты придала ташкентскому кинофоруму особую торжественность. Для народов нашей страны 60-летие СССР — это не просто праздник, это важный рубеж, достигнув которого мы с чувством законной гордости подводим итоги пройденного нами исторического пути, итоги огромной по своим масштабам созидательной работы. И одновременно намечаем для себя новые большие задачи. Радостно сознавать, что наше социалистическое государство встречает свой 60-летний юбилей впечатляющими успехами во всех областях культуры, экономики и общественного развития, что его международный престиж продолжает укрепляться, что благотворное влияние политики Советского Союза, поддерживаемой братскими социалистическими странами, все более заметно сказывается на состоянии дел в мире. Ощутимый вклад в борьбу всех прогрессивных сил современности против военной опасности, за упрочение дружественных отношений и широкого сотрудничества между народами и государствами вносит и Ташкентский фестиваль, на знамени которого начертаны дорогие людям земли слова: мир, социальный прогресс, свобода народов.

## Моника Маурер,

*режиссер (ФРГ)*

Приветствие Леонида Ильича Брежнева кинофестивалю в Ташкенте глубоко взволновало всех, кто собрался на открытие этого форума во Дворце дружбы народов. Ведь обращение главы великого государства к кинематографистам трех континентов еще раз ярко и убедительно продемонстрировало искреннее стремление Советского правительства бороться за мир, за взаимопонимание между людьми разных стран, крепить дружеские отношения между народами. Будучи свидетельством уважения к деятелям кино, строки приветствия напомнили всем нам и о той ответственности, которую несут художники экрана, способного глубоко влиять на широчайшие зрительские массы.

Вескне слова Леонида Ильича Брежнева нашли отклик в сердцах всех честных кинематографистов. Мне же наиболее близко то место обращения, где говорится: «Конечно, у каждой страны есть свои заботы, и о них говорят мастера кино. Но национальные различия и особенности не помеха для взаимопонимания... Великие идеалы мира,

свободы, социального прогресса отвечают устремлениям всех народов. Эти идеалы — прекрасная основа для единения человечества во имя безопасности и счастливого будущего». Слова выдающегося борца за мир содержат призыв к действию для нас, людей искусства, чей голос должен звучать в полную силу во имя торжества идей разума, свободы и гуманизма. И мне радостно сознавать, что фильм, который я представляла на VII кинофестивале в Ташкенте, может восприниматься как мой ответ на этот призыв. Он повествует о трагических событиях, происшедших в одном из кварталов ливанской столицы, Бейрута, осенью 1981 года. «Рожденная из смерти» — не первая моя картина об этом регионе. Трагедия, разворачивающаяся на Ближнем Востоке, создает реальную угрозу развязывания новой мировой войны. И одна из самых горячих точек здесь — Ливан, где сосредоточены силы Организации освобождения Палестины [1]. Вооруженная агрессия против Ливана преследует цель сломить волю палестинского народа и навязать ему так называемую «автономию» по американо-израильскому образцу. Но это ближняя цель агрессоров. Дальний же прицел предполагает возможность для Соединенных Штатов Америки перекраивать карту Ближнего Востока по своему усмотрению. США уже давно рассматривают Ливан как стратегический объект, который можно использовать как удобный плацдарм в борьбе с национально-освободительными движениями на Арабском Востоке. Вспомним хотя бы события июня 1958 года, когда Соединенные Штаты совершили интервенцию, высадив на ливанском побережье морских пехотинцев.

Конечно, в десятиминутном фильме я не могла всесторонне проанализировать причины агрессии в Ливане, пути дальнейшей борьбы палестинцев за свои неотъемлемые права — моя задача много скромнее: наглядно показать происходящую в этой части земли трагедию, вызвать гнев и сострадание в сердцах людей, призвать их к сопротивлению насилию.

В центре картины, основанной на реальном факте, — история молодой ливанской женщины, погибшей во время бомбардировки Бейрута авиацией агрессора, но успевшей, умирая, дать жизнь своему ребенку.

Снимая «Рожденную из смерти», я пыталась провести параллель между американо-израильской агрессией и агрессией гитлеровской Германии и показать, что сионизм и нацизм — звенья одной цепи, две стороны одного явления, имя которого — фашизм.

Много раз мне задавали вопрос — почему я, гражданка ФРГ, снимаю картины о палестинском народе? Для меня совершенно очевидно, что в наши дни бороться за мир — это прежде всего быть интернационалистом. А это значит защищать интересы свободы, добра, справедливости от происков колониализма, фашизма и империализма, в какой бы части света ни шла борьба.

На нашей планете, к сожалению, сейчас много горячих точек... И долг подлинного художника-интернационалиста — быть в самой гуще событий, среди тех, кто сражается за независимость, честно и правдиво рассказывать об этой борьбе.

На ташкентских киносмотрах мне не раз приходилось видеть ленты, рожденные страстным желанием авторов откликнуться на волнующие события современности, поднять актуальные политические проблемы, передать весь накал, все напряжение борьбы народов с тиранией, с национальной и международной реакцией. Богат был такими фильмами и VII Ташкентский кинофестиваль: в памяти останутся картины, представленные молодыми кинематографиями Анголы, Сальвадора, Эфиопии и многих других стран. И, конечно же, неизгладимое впечатление оставили ленты, сделанные в советских среднеазиатских республиках.

В заключение мне хочется еще раз подчеркнуть огромное значение Ташкентского фестиваля не только как заметного культурного события, но и как большого события политической жизни планеты. Не похожий ни на один другой киносмотр, фестиваль в столице Советского Узбекистана стал авторитетнейшим форумом сил, борющихся за мир, свободу и независимость народов.

Советский кинематограф уже в самом начале своего пути достиг высокого мастерства, к овладению которым должны стремиться все те, кто считает свое творчество проводником идей мира, прогресса, справедливости. Огромен и неоценим тот опыт, который накопило многонациональное советское кино, рожденное Великой Октябрьской социалистической революцией. Этот опыт явился для многих поколений кинематографистов всего мира подлинной школой искусства, отражающего интересы человечества, человека, искусства, направленного на то, чтобы сделать людей добрее, лучше, счастливее. Советский кинематограф всегда являлся для меня и моих коллег-единомышленников политическим и идеологическим ориентиром.

И в дни, когда приближается большой праздник — 60-летие Союза Советских Социалистических Республик, — я хочу подчеркнуть, что советское кино, которое столь четко и неуклонно следует своим лучшим традициям, остается для нас образцом и примером для подражания. Ведь именно в СССР, где восторжествовала социальная справедливость, ки-

[1] Интервью с М. Маурер состоялось в июне 1982 года.

нематограф служит той же благородной цели, к какой направлены усилия всего общества, всего народа — построению коммунизма. Так деятели советского кино выполняют заветы великого Ленина, уже на заре кинематографа предсказавшего киноискусству важнейшую роль в строительстве новой жизни.

## Тадао Урю,

*критик (Япония)*

Нас, японцев, жителей страны, однажды уже испытавшей ужас ядерного взрыва, необычайно остро волнует проблема сохранения мира. Бесспорно, она не может не волновать и народы других стран. Вот почему в обращении Л. И. Брежнева к участникам и гостям VII Ташкентского кинофестиваля, ставшем словно камертоном этого грандиозного форума прогрессивного кино трех континентов, меня глубоко взволновали слова: «Пусть же мастера кино активнее выступают за мир, против угрозы термоядерной войны. Пусть громко звучит голос вашего представительного киносмотра, голос разума, совести и добра».

Сегодня наша жизнь и жизнь наших детей зависит от того, будет ли предотвращена мировая термоядерная катастрофа. И поэтому кинематографисты должны сделать все, чтобы убедить человечество в том, как страшна и непоправима война и как важно бороться с теми, кто проповедует насилие, агрессию, расизм.

Я убежден, что понятия «социализм» и «мир» — синонимы. Доказательством этого служит последовательная миролюбивая политика Советского государства, усилия, направленные на разрядку международной напряженности, которые постоянно предпринимает Советский Союз. СССР, как ни одна другая страна, испытал на себе все лишения и ужасы войны. 20 миллионов погибших — страшная цифра! Такое не забывается. Героическая битва великого народа с фашистской чумой и теперь вдохновляет советских кинематографистов, ибо уроки истории чрезвычайно актуальны и важны в сегодняшней нашей борьбе за гуманизм, за победу добра, за торжество разума и справедливости. На состоявшемся в этом году советско-японском симпозиуме кинематографистов говорилось, что СССР и Япония могли бы объединить свои усилия в создании антивоенных фильмов. Ведь и для японских мастеров экрана тема ядерной угрозы — тема живая, злободневная: Хиросима и Нагасаки, кровоточащие раны японского народа, всегда будут напоминать о долге каждого человека во имя будущего поднять свой голос в защиту мира на планете. Именно с этой темой связаны важные завоевания прогрессивного японского кино, поиски таких крупных режиссеров, как Акира Куросава, Кането Синдо, Тадаси Имаи, и других. Интерес к антивоенной теме особенно усилился в последнее время, и это закономерно: он связан с серьезной озабоченностью мировой общественности агрессивной милитаристской политикой новой администрации США, курсом Рейгана, который привел к созданию опасных очагов войны в разных регионах земли.

Веское слово в борьбе за мирное небо над нашей планетой призваны сказать и кинематографисты тех стран, которые сегодня делают первые шаги по пути подлинной национальной независимости и социального прогресса. Их народам также необходим мир. Об этом самобытно и ярко рассказали лучшие ленты ташкентского киносмотра.

Фестиваль в Ташкенте — явление уникальное, недаром так высок его авторитет в мире. Форум в столице Советского Узбекистана — это не просто международная встреча кинематографистов, это встреча соратников по борьбе с империализмом, с агрессией, с тиранией и реакцией, с социальной несправедливостью и расизмом. Это мощная манифестация единства передового отряда деятелей киноискусства — боевого, сражающегося за идеалы свободы и гуманизма. Фестивальный Ташкент — это не только фильмы, это интереснейшие дискуссии, поднимающие злободневные проблемы современной жизни и современного искусства, это митинги солидарности с народами, отстаивающими свою независимость, это жаркие диспуты, споры, это сердечные встречи старых друзей и обретение новых, это яркий праздник и серьезная, вдумчивая, творческая работа. Ташкентский киносмотр — важное событие культурной жизни и одновременно событие политическое, которое несомненно укрепляет позиции сил мира, добра, разума и прогресса.

Вот почему Ташкентский фестиваль так непохож на киносмотры в Канне, Венеции, на другие западные «киноярмарки». Произведения, снискавшие заслуженное признание в Москве или Ташкенте, были бы наверняка отвергнуты буржуазными киномагнатами. Их пугает суровая правда о том, как в героической борьбе народы планеты отвоевывают право самим решать свою судьбу. Этой правдой живет Ташкентский кинофестиваль, в утверждении ее — сила и значение крупнейшего смотра прогрессивного киноискусства.

*Интервью вели: Л. Голден, М. Дорфман, Е. Кулик, Н. Савицкий.*

*Н. Сычев,*
*первый заместитель председателя Госкино СССР*

# Дело всего народа

Среди важных общественно-политических событий, характеризующих сегодня жизнь нашей страны, трудно переоценить значение майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, воздействие на все сферы нашей действительности его документов, связанных с воплощением в жизнь Продовольственной программы СССР. День ото дня с новой силой и глубиной каждый из нас осознает, как решения Пленума определяют перспективы дальнейшего развития сельского хозяйства, агропромышленного комплекса, оказывают огромное влияние на жизнь всего советского народа.

В этой связи вспоминаются слова, сказанные Леонидом Ильичом Брежневым на июльском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС: «На нашем государственном гербе золотые колосья пшеницы. И это не случайно. Наш хлеб — это результат объединенного труда крестьянина, рабочего и интеллигента. Дальнейший подъем сельского хозяйства — неотъемлемая часть всестороннего экномического прогресса всей страны».

В словах этих ярко и образно выражена мысль о необходимости комплексного подхода к решению продовольственной программы, мысль, воплощенная в партийных решениях, определивших подлинный всенародный размах работы до конца нынешнего десятилетия.

Как получить наивысшую отдачу от затрат государственных средств на развитие всех звеньев агропромышленного комплекса, скорее решить стоящую перед страной важнейшую задачу — эти и подобного рода вопросы занимают сейчас каждого советского человека. Свое место в осуществлении этой задачи определяют представители творческой интеллигенции и, конечно же, работники кинематографии.

Неотделимость творческих поисков от интересов и запросов народа, основных направлений партийной, государственной политики всегда была отличительной чертой деятельности работников советского кино. Отсюда глубокий и давнишний интерес к сельской теме в разных ее преломлениях, стремление со всей полнотой художественного мастерства отразить суть экономических и социально-нравственных перемен, которые происходили в нашей деревне, вступившей на путь социалистического развития.

Такие классические фильмы, как «Старое и новое» Сергея Эйзенштейна и «Земля» Александра Довженко, с их философско-поэтическим строем, с яркой образностью кинематографического языка, послужили истоком традиции, которую затем продолжили И. Савченко, Ф. Эрмлер, А. Медведкин, А. Зархи и И. Хейфиц, С. Герасимов. Герои их картин выстаивали в острой классовой борьбе, сотрясавшей тогда деревню, несли в своих устремлениях, действиях и поступках правду новой жизни, заявляли новые нравственные критерии труда земледельца.

Рядом с драматическим накалом страстей, обусловленным остротой конфликтов этих фильмов, романтически радостное мироощущение утверждали музыкальные комедии И. Пырьева, пользовавшиеся всенародным успехом и созвучные настроению социального оптимизма, пронизывавшего искусство тех лет.

В послевоенные, пятидесятые, шестидесятые годы киноэкран с чувством подлинно партийной правды осмысливает сложные и подчас

противоречивые явления сельской действительности. Кинематограф обращается прежде всего к опыту литературы тех лет: на основе произведений Г. Троепольского, С. Антонова, В. Тендрякова появляются фильмы, посвященные нравственным и экономическим проблемам деревни, — «Земля и люди», «Дело было в Пенькове» С. Ростоцкого, «Чужая родня» М. Швейцера. Сельскую тему последовательно разрабатывает драматург Б. Метальников — по его сценариям поставлены «Отчий дом» Л. Кулиджанова, «Простая история» Ю. Егорова.

Широкий резонанс получил фильм Ю. Нагибина и А. Салтыкова «Председатель». Егор Трубников в страстном исполнении Михаила Ульянова по праву вошел в галерею ярких, подлинно народных, активных характеров — наряду, скажем, с Александрой Соколовой из «Члена правительства», со Степаном Лаутиным из «Учителя».

Особое место среди экранных произведений о жизни людей села занимают ленты, созданные В. Шукшиным, — с их удивительным человеколюбием, с глубоким проникновением в сущность изображаемых характеров.

Новые характеры людей, актуальные жизненные вопросы представали в фильмах «Человек на своем месте», «Близкая даль», «Жнецы», «Саженцы».

Когда с позиций сегодняшнего дня рассматриваешь то, что сделано советским художественным кинематографом в освоении сельской тематики, понимаешь, как интересно и значительно запечатлены на экране история нашего общества и вместе с тем история развития личности советского человека — создателя главных наших материальных и духовных богатств. Осознаешь и другое: на какой глубокой и прочной традиции восходят успехи мастеров кинематографа нынешних лет, сколь серьезный опыт размышлений о советской деревне лежит в основе лучших наших кинофильмов.

К достижениям последнего времени можно безусловно отнести эпический цикл режиссера А. Сахарова «Вкус хлеба», запечатлевший трудное, памятное героическими усилиями народа время подъема казахстанской целины, а также фильм Р. Чхеидзе «Твой сын, земля», в центре которого — образ современного партийного руководителя — секретаря райкома. Разные фильмы! А истоки их удачи общие — это обращение к теме земли, ее возрождения, любви к ней, теме, всегда волнующей зрителя, а здесь к тому же рассмотренной сквозь призму нравственной позиции современного человека. И председатель целинного колхоза Сечкин, в котором по-своему находит свое продолжение образ Егора Трубникова, и секретарь райкома партии из Грузии Георгий Торели, мечтающий поднять целину заброшенного горного района, возродить там виноградарство, несут в себе высокий патриотический идеал неустанной, самоотверженной деятельности на благо общества, народа, социалистического Отечества.

Тема земли, жизнь села воплощены и в документальном кинематографе последних лет. Проблемы использования сельскохозяйственных угодий — в самом широком, не только агротехническом, но и общечеловеческом, нравственном смысле — становятся предметом исследования нашей кинопублицистики не случайно. За обращением к подобного рода вопросам стоит осознанность их народнохозяйственной, общественной значимости, понимание того, что успех разработанных партией мер по подъему сельскохозяйственного производства, комплексному решению сложной и важной задачи в конечном итоге зависит от того, что мы получим с земли, какова будет ее продуктивность, в какой мере сохранится ее плодородие. Недаром в Продовольственной программе СССР столь важное место уделяется химизации сельского хозяйства и мелиорации земель, отмечается необходимость разработки и внедрения почвозащитных и индустриальных технологий возделывания сельскохозяйственных культур.

Углублению общественного внимания к этим аспектам аграрной политики партии несомненно способствовали и будут способствовать работы кинодокументалистов, образными средствами экрана показывающие как ценность положительного опыта, накопленного в

этой области многими нашими хозяйствами и научными учреждениями, так и губительность небрежного отношения человека к земле. К таким работам можно отнести фильм А. Иващенко и К. Лаврентьева «Сотворение хлеба», приглашающий зрителя к размышлению над глубокими переменами, происшедшими в современном земледелии, картину Ю. Черниченко и И. Богуславского «Сеятель твой и хранитель», ряд других лент.

Творческой удаче съемочных групп этих фильмов в немалой мере способствовал союз кинематографистов с публицистами, пишущими на аграрные темы, привнесшими в кинодокументалистику подлинное знание сельской жизни, ее проблематики, чувство личной причастности к делам и заботам тружеников села. Думается, что подобного рода союз надо укреплять не только в документальном, а и в художественном кино, привлекая к более активной сценарной работе лучших наших литераторов и журналистов, специализирующихся на сельской теме.

Среди намеченных партией мер по выполнению Продовольственной программы особую роль играет все то, что связано с социальным переустройством деревни. Главными направлениями деятельности, предусмотренными решениями майского Пленума ЦК КПСС и Продовольственной программой, которые связаны с ростом продуктивности земли, являются повышение внимания к труженикам села, забота о создании для земледельца оптимальных условий его работы, духовного развития, роста его материального благосостояния. В таком двуединстве — земля и работающий на ней человек — заложен глубокий социально-политический, характерный именно для нашего общественного строя гуманный смысл преобразований. Выявить его в повседневных реалиях нашей действительности, донести до масс средствами экранного искусства — важная задача советской кинематографии.

Немало в этом направлении уже сделано. Работы режиссера ЦСДФ В. Коновалова, создавшего в последние годы ряд документальных картин, исследующих социальные процессы в российском Нечерноземье, лента ленинградского кинодокументалиста М. Литвякова «Крестьянский двор» о проблемах организации личного подсобного хозяйства, фильм куйбышевского режиссера М. Серкова «Где найти невесту» — эти и многие другие картины, посвященные различным сторонам жизни современного крестьянства, ратующие за улучшение его быта, создание полноценной хозяйственной инфраструктуры, говорят о пристальном внимании кинопублицистики к разным граням сельской действительности, о стремлении не только отразить экономические, хозяйственные проблемы, но и приблизиться к корневым истокам народного бытия.

Наиболее многочисленны (и художественно убедительны!) документальные ленты, запечатлевшие преобразования, что происходят в селах Нечерноземья. Решения партии и правительства о развитии сельского хозяйства этого края были восприняты творческой интеллигенцией как первоочередной социальный заказ, на который кинематограф ответил рядом интересных произведений. Необходимо, однако, чтобы и судьба других регионов страны — Сибири и Дальнего Востока, центральных черноземных областей, республик страны, где развитие сельского хозяйства и остальных отраслей агропромышленного комплекса также жизненно важно для осуществления Продовольственной программы, — получила бы столь же художественно полноценное воплощение на экране.

В центре внимания кинопублицистики не только социальная проблема, социальный опыт деревни, но и сам человек, труженик социалистического сельскохозяйственного производства. Кустанайский механизатор М. Яровой, герой короткометражной ленты «Яровой — фамилия хлебная» («Казахфильм»), прославленный народный академик Терентий Мальцев («Нива Терентия Мальцева», Свердловская студия), кузнец из кировского колхоза И. Вылегжанин («В краю Нечерноземном», ЛСДФ), эстонская доярка Анна Ааверс («Будни Анны Ааверс», «Таллинфильм») — интерес искусства к их делам, помыслам, внутреннему миру велик и неподделен, что не может не вызывать ответного зрительского отклика.

Закономерно внимание, проявляемое кинодокументалистикой к образу колхозного, совхозного руководителя. Ведь в судьбах командиров сельскохозяйственного производства олицетворяется большинство главных проблем жизни современной деревни — хозяйственных, социальных, нравственных. В галерее кинопортретов колхозных председателей, директоров совхозов можно выделить работы ЦСДФ «Человек на земле», «Верность земле», «Десятый председатель», в которых режиссеры В. Коновалов, И. Григорьев, А. Иванкин показали яркие характеры кировского председателя А. Червякова, подмосковного — Т. Барышева, горьковского — И. Железова; интересен фильм И. Герштейна «Четыре портрета» («Киргизфильм») и ряд других.

Однако как ни многообразна и в целом плодотворна деятельность мастеров экрана, стремящихся отразить сложную сельскую действительность, еще велик их долг перед партией и народом. Внимательный анализ решений майского Пленума ЦК КПСС подтверждает это, заставляет с большей требовательностью подходить к оценке сделанного.

Цели, стоящие перед нами в свете этих решений, сформулированы в русле общих задач, выдвинутых перед мастерами культуры в принятом ЦК КПСС и Советом Министров СССР и утвержденном Пленумом ЦК постановлении «О мерах по дальнейшему улучшению жилищных, коммунально-бытовых и социально-культурных условий жизни сельского населения». В нем записано: «Активизировать работу по выпуску новых фильмов, спектаклей, подготовке концертных программ, теле- и радиопередач, изданию книг и созданию произведений изобразительного искусства, раскрывающих важные проблемы современного села, воспитывающих любовь к родному краю, уважение к сельскохозяйственному труду».

Пленум поручил соответствующим министерствам и ведомствам обеспечить дальнейшее улучшение культурного обслуживания сельского населения.

Для этого мобилизуются сейчас квалифицированные кадры, выделяются необходимые материально-технические ресурсы.

Таким образом, началась реализация программы совершенствования и углубления воспитательной работы на селе, создания труженикам сельскохозяйственного производства наиболее благоприятных условий для духовного роста.

Чрезвычайно ответственные задачи стоят и перед советскими кинематографистами, киностудиями, органами кинофикации и кинопроката, которые призваны широко и всесторонне пропагандировать материалы и решения Пленума ЦК КПСС, средствами художественного и неигрового кино систематически отражать ход и первые результаты выполнения этих решений, выявлять и распространять передовой опыт и полезные начинания. В осуществление Продовольственной программы призвана внести свой максимальный вклад каждая киноорганизация страны. Каким же может быть этот вклад, каковы основные направления первоочередной работы?

Применительно к игровому кино это производство посвященных жизни села фильмов, отражающих нынешнюю сельскую действительность во всей глубине и полноте. Новая картина «Надежда и опора», которую одновременно увидят зрители во многих городах и селах страны во время организуемой Госкино СССР всесоюзной премьеры, — первый ответ мастеров кино на социальный заказ партии. Она поставлена на «Мосфильме» режиссером В. Кольцовым по сценарию Б. Метальникова и Ю. Черниченко и заключает в себе острый публицистический заряд.

О деревне снимаются сейчас на разных студиях страны такие фильмы, как «Ураган приходит внезапно» («Мосфильм»), «Катя + Федя» (Киностудия имени М. Горького), «Найди подкову на счастье» («Молдова-фильм»), «Конец бабьего лета» («Беларусьфильм»), «Дом под луной» («Казахфильм»). Пока, естественно, нельзя дать оценки этим картинам, находящимся на разных стадиях производства. Однако сценарная их основа позволяет говорить о том, что подступы к художественному освоению идей, которые несут в себе решения майского Пленума ЦК КПСС, в этих фильмах уже определены.

Для осуществления поставленных перед мастерами искусств задач создания фильмов, отвечающих высоким требованиям сегодняшнего дня, необходима не просто доработка тематических планов студий, нужно, чтобы лучшие творческие силы советского кино — режиссеры, сценаристы, операторы — прониклись делами и заботами нынешней деревни, находя художественный эквивалент происходящим в ней процессам. Время требует от режиссера, сценариста да и всего съемочного коллектива, взявшегося за эту тему, глубокого знания материала, страстности в его подаче.

Полноценное и глубокое освоение сельской тематики в масштабе всего нашего кинематографа — дело объемное, сложное, кропотливое, требующее целенаправленных усилий. После широкого и обстоятельного обсуждения на коллегии Госкино СССР задач киноорганизаций, вытекающих из решений майского Пленума, были приняты постановление коллегии и план основных мероприятий, обеспечивающих реализацию решений партийного пленума по претворению в жизнь Продовольственной программы. Разворачивает свою работу в этом направлении и Союз кинематографистов СССР.

В соответствии с намеченными планами в ближайшее время на киностудиях Мосфильм», «Ленфильм», имени М. Горького пройдут совместные заседания художественных советов и сценарных редакционных коллегий с участием творческого актива, на которых предстоит обсудить то, как освещались проблемы сельской жизни в кинофильмах последнего десятилетия и как будет выглядеть перспективная программа картин этой тематики. Намечается провести в начале будущего года Всесоюзную научно-практическую конференцию с участием журналистов, писателей, специалистов сельского хозяйства, где состоится разговор об отражении социальных преобразований на селе в художественном, документальном и научно-популярном кино. Сельской тематике будут посвящены региональные совещания кинодраматургов на Украине и в Белоруссии, в Узбекистане, Казахстане, Молдавии, Туркмении, Таджикистане.

Такого рода меры, наряду с организацией конкурса на лучший сценарий о жизни тружеников села, в первую очередь имеют в виду активизацию работы по созданию интересных, содержательных сценариев для будущих картин о советской деревне. Повысить идейно-художественный уровень киносценариев на сельскую тему с учетом задач, вытекающих из решений майского Пленума ЦК КПСС, — этой заботой продиктована доработка перспективного плана производства художественных фильмов на 1983—1985 годы.

Существенные коррективы с опорой на основные положения Продовольственной программы вносятся и в тематику документальных, научно-популярных и заказных фильмов. Неигровое кино в силу своей творческой природы и, как правило, более короткого, чем у художественного, цикла производства способно быстрее откликаться на запросы дня, оперативнее отражать опыт и проблемы тех или иных звеньев народнохозяйственного механизма, социально-экономические процессы. Уже тематический план производства короткометражных документальных фильмов на 1983 год показывает, как органично связана наша кинопублицистика с делами и заботами земледельцев, животноводов, работников отраслей всего агропромышленного комплекса, каким естественным продолжением добрых традиций последних лет служат работы, предназначенные для скорого выпуска на экран.

По-прежнему важное место в продукции различных студий занимают киноочерки, посвященные опыту восстановления плодородия, повышения отдачи от гектара пашни. О работе мелиораторов, ученых, строителей рассказывают ленты Нижне-Волжской и Ростовской студий кинохроники «Что даст пойма?», «Гора Овечкина», «Наша земля».

В Продовольственной программе подчеркивается важность увеличения производства продуктов питания в подсобных хозяйствах предприятий. Кинолента «Быть хозяином» (ЦСДФ) показывает, как решается эта проблема в Пензенской области, «Огород у дороги» («Казахфильм») рассказывает об аграрном цехе казахских железнодорожников.

Характерной особенностью намеченных партией мер по осуществлению Продовольственной программы является их комплексность, стремление увязать, объединить работу как самого сельского хозяйства, так и обслуживающих его отраслей промышленности, транспорта, торговли, подчинить их деятельность производству высококачественных продуктов питания и доведению их до потребителя.

В нашем научно-популярном кинематографе и раньше были ленты, демонстрировавшие полезный опыт, накопленный в этих звеньях агропромышленного комплекса. Особый интерес к подобному опыту проявляет студия «Киевнаучфильм». Достаточно вспомнить ленту «Яблоко и анабиоз», посвященную прогрессивным методам хранения фруктов, недавнюю работу «Эффект мелочей» — о безотходной технологии переработки пищевых продуктов. Продолжением экранного разговора о проблемах хранения и переработки урожая будут ленты «Осень наступила» (ЛСДФ) и «Ямпольчане смотрят в будущее» («Укркинохроника»).

Разумеется, планы хроникальных и научно-популярных студий необходимо постоянно сверять с жизнью, совершенствовать. Заметно, к сожалению, что ряд важнейших проблем агропромышленного комплекса, к которым сейчас приковано внимание общественности, отражаются на экране неполно или с недостаточной публицистической глубиной и остротой, а подчас с помощью примитивных, устарелых средств. Так, например, более глубокого и всестороннего экранного отображения заслуживает опыт безнарядных звеньев, всех форм бригадного подряда, о значении которого Леонид Ильич Брежнев говорил на XVII съезде профсоюзов. Смелее надо вторгаться кинокамере в смежные с сельским хозяйством отрасли агропромышленного комплекса.

Свой очень важный участок работы у кинематографистов, занятых производством технико-пропагандистских и заказных лент, рассчитанных на профессиональную, специально подготовленную аудиторию. Здесь важно укреплять взаимодействие с министерствами и ведомствами, оперативно доносить до специалистов и работников села самое ценное, что есть в производственном опыте колхозов и совхозов, научных учреждений. Из 660 заказных фильмов, которые должны быть выпущены в 1983 году студиями страны, немало таких, что впрямую пропагандируют технологические процессы и организационные методы, значение которых подчеркивается в Продовольственной программе. Нет нужды говорить о практической пользе, которую могут принести фильмы, показывающие способы защиты почв от эрозии, прогрессивную технологию возделывания сахарной свеклы, гороха, выращивания льна, хранения кормов, экономии зерна и многое другое.

Донести до зрителя самую разнообразную кинопродукцию в соответствии с запросами аудитории, потребностями различных слоев населения, учетом уровня их профессиональных, культурных интересов — важная задача, реализация которой возложена на органы кинофикации и кинопроката. За последнее время несколько повысился уровень кинообслуживания сельского зрителя, появились новые, интересные формы работы, она стала вестись более целенаправленно. Немало сделано, например, в области улучшения пропаганды и показа фильмов сельскохозяйственной тематики. О результатах этой деятельности можно судить по цифрам, говорящим об увеличении количества сеансов сельскохозяйственных картин — только в 1981 году их было 2,1 миллиона, по численности зрителей, их просмотревших, — почти 103 миллиона человек за год.

Растет количество народных университетов и кинолекториев сельскохозяйственных знаний. В одной лишь Российской Федерации их насчитывается свыше 5,6 тысячи. Активнее стали действовать при управлениях сельского хозяйства общественные советы по координации усилий работников кинофикации, кинопроката, профсоюзов и отделений общества «Знание».

Все чаще кинопередвижка приходит непосредственно в колхозные и совхозные бригады, на фермы, участки отгонного животноводства, в ремонтные мастерские, на полевые станы. Перед такими сеансами, как правило, выступают специалисты.

Стремлением улучшить культурное обслуживание тружеников села обусловлена шефская помощь кинофикаторов городов сельским кинотеатрам и киноустановкам. Ведь несмотря на многие меры, принятые за последние годы для совершенствования системы кинопроката на селе, известного рода дистанция в кинообслуживании между городом и деревней пока еще существует. Не все сельские киномеханики обладают достаточными знаниями, чтобы соответствующим образом вести пропагандистскую и массово-политическую работу, да и материально-техническая база сельской киносети во многом еще отстает от городской.

Именно поэтому, например, коллектив кинотеатра «Урал» из Челябинска взял шефство над киносетью двух сельских районов — Кунашекского и Красноармейского, помогает им при формировании репертуара, в составлении программ кинофестивалей и тематических показов. Сообща обсуждаются методы пропаганды и рекламирования ведущих фильмов, проводятся массовые мероприятия — киновечера, диспуты, обсуждения новых картин. Инженеры кинотеатра ведут техническую учебу, помогают киномеханикам в ремонте аппаратуры, обеспечении запасными частями. Такого же рода действенную помощь селу оказывают кинотеатры Астрахани, Ленинграда, городов Украины, Белоруссии, Казахстана.

Разумеется, резервы в этом деле далеко не исчерпаны. Не везде еще установлены деловые контакты между органами кинофикации, кинопроката и сельского хозяйства, что нередко приводит к ошибкам в заявках на тиражирование заказных фильмов. Да и сами эти фонды в кинопрокатных организациях подчас не содержат в себе достаточного количества нужных деревне технико-пропагандистских картин по ряду важных вопросов. Отсутствие же необходимого количества копий затрудняет обмен между конторами кинопроката.

Для ликвидации подобных недостатков Госкино СССР разработаны меры по совершенствованию работы системы кинофикации и кинопроката. Всесоюзному объединению «Союзинформкино» предстоит совместно с Министерством сельского хозяйства СССР подготовить рекомендации для информационно-рекламных бюро и методических кабинетов органов кинофикации и кинопроката на местах по использованию фонда заказных фильмов в пропаганде передовых методов труда в сельском хозяйстве. Рубрика «Решения майского Пленума ЦК КПСС — в жизнь» введена в информационный сборник «Новые фильмы» и обозрение «Спутник кинозрителя». Объединением будет издан аннотированный каталог общеэкранных и заказных фильмов, тематически связанных с Продовольственной программой.

Продвижению на массовый экран художественных, документальных и научно-популярных, технико-пропагандистских картин, посвященных жизни села, должна способствовать продуманная система организационных мероприятий. Труженикам колхозов и совхозов будут более оперативно показываться новые фильмы, к ним приедут видные мастера кино, пройдут зрительские конференции, тематические показы, ретроспективы. Предусмотрены специальные программы киномероприятий по пропаганде решений Пленума. Начиная с нынешнего года, в стране будет проходить приуроченная к Дню работников сельского хозяйства неделя фильмов, посвященных важнейшим проблемам жизни современной деревни, фильмов, воспитывающих любовь к родному краю, уважение к сельскохозяйственному труду. Общественное внимание к фильмам сельскохозяйственной тематики привлекут Всесоюзные фестивали сельскохозяйственных фильмов, которые решено проводить раз в два года под девизом «Продовольственная программа — дело всенародное». Кроме того, ежемесячно определяемые в репертуаре страны три-четыре лучших в идейно-художественном отношении фильма сельской тематики получат повышенные тиражи, обеспечивающие одновременный показ их на экранах как городских, так и сельских киноустановок. Этому будет способствовать оперативное тиражирование фильмов, строгий контроль за сроками их выпуска в сельскую киносеть.

Очень важными в принятом комплексе мероприятий Госкино СССР являются вопросы подготовки и закрепления на селе кадров. В

сети кинофикации и кинопроката. Выполнение мероприятий, которые были предусмотрены постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения» по предоставлению льгот сельским киномеханикам и другим работникам сельской киносети и которые были разработаны, исходя из анализа положения дел с кадрами кинематографии на селе, должно теперь осуществляться с учетом новых задач.

Госкино СССР работу с кадрами на селе берет под постоянный контроль и координирует усилия в этом направлении кинокомитетов союзных республик с тем, чтобы подготовка, повышение квалификации и закрепление кадров проходили по единому плану. Необходимость более целенаправленной работы с кадрами очевидна. Ведь успех многогранной работы по продвижению к зрителю фильмов в значительной степени определяет фигура киномеханика. Целая армия киномехаников трудится в наших селах, которые располагают бо́лее чем 98 тысячами государственных киноустановок. В каком состоянии находятся эти установки, какие ленты проходят через их аппараты, какую роль играют в жизни села — на эти и другие вопросы культурного обслуживания жителей деревни помогут дать ответы республиканские смотры-конкурсы сельских киноустановок.

Многое предстоит сделать для оснащения сельских клубов и кинопередвижек более современной техникой Научно-исследовательскому кинофотоинституту, научно-производственному объединению «Экран» и промышленным предприятиям Госкино РСФСР и Госкино Украины. На коллегии Госкино СССР отмечалось, что материально-техническая база сельской киносети нуждается в совершенствовании и модернизации. В связи с этим нужно ускорить создание облегченных кинопроекционных комплексов, а также 16-миллиметровых установок и оборудования для обслуживания зрителей на полевых станах и фермах. Вместе с тем следует наладить выпуск для села 35-миллиметровой проекционной аппаратуры с увеличенными световыми потоками, аппаратуру стационарного типа перевести на ксеноновые источники света, добиться полной замены полотняных экранов пластикатными.

Серьезная социальная задача — улучшение обслуживания тружеников животноводства, занятых на отгонных пастбищах, жителей малых деревень и хуторов. Здесь надо интенсивнее развивать сеть автоклубов и кинопередвижек, продумать эффективную и оперативную систему кольцевых маршрутов продвижения фильмов.

В деле улучшения кинообслуживания сельского населения немалое значение должно придаваться строительству кинотеатров на селе. Именно поэтому планом Госкино СССР предусматривается усиление внимания в текущей пятилетке к строительству кинотеатров в сельских районных центрах и крупных селах.

Подлинных успехов в культурном обслуживании деревни, в развитии материально-технической базы кинопроката и кинофикации можно добиться, лишь объединив усилия разных отраслей народного хозяйства. Идет ли речь о строительстве кинотеатров в районных центрах и крупных селах или о дальнейшем целенаправленном совершенствовании киноаппаратуры — в каждом случае нужны помощь и содействие представителей разных ведомств — строительных, приборостроения, автомобилестроения.

Впрочем, комплексность решения государственных задач — характерная черта нашего времени. А именно к таким государственной важности задачам относится и создание новых фильмов, во всей полноте и многообразии раскрывающих суть Продовольственной программы. Ведь появление таких картин помогает человеку осознать значение своего труда, способствует созданию для жителей села, тружеников сельскохозяйственного производства благотворных условий жизни и работы.

Высокий долг всех советских кинематографистов — и тех, кто создает произведения экрана, и тех, от кого зависит эффективная организация их проката, — внести свой вклад во всенародное дело — выполнение решений майского Пленума, направленных на дальнейшее улучшение жизни советских людей.

*Интервью между съемками*

*Владимир Коновалов*

# Долг каждого

*— В экранных биографиях многих ваших героев в немалой степени сфокусированы насущные проблемы жизни современной советской деревни. В особенности это ощущаешь в кинотрилогии о людях российского Нечерноземья — «Человек на земле», с большим интересом встреченной и специалистами, и широкой зрительской аудиторией.*

*Майский (1982 г.) Пленум ЦК КПСС, задачи, вытекающие из постановления Пленума и доклада Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева на этом Пленуме, Продовольственная программа СССР на период до 1990 года и принятые в связи с ней постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР получили горячий всенародный отклик, вызвали трудовой энтузиазм. Каковы ваши новые творческие замыслы, как связаны они с итогами майского Пленума, как собираетесь вы продолжать разрабатывать на экране сельскую тему?*

— Решения майского Пленума являются мощным стимулом для дальнейшего развития сельского хозяйства страны, интенсификации и углубления той работы, которая началась после мартовского Пленума 1965 года. Нам, кинематографистам, сосредоточившим свое творческое внимание на жизни села, тоже следует рассматривать нынешний этап своей деятельности как развитие направления, взятого в середине 60-х годов.

Первое, что необходимо осознать: Продовольственная программа — это не только сельскохозяйственная проблема, она обращена и к городу, и к деревне, рассчитана на совместные действия разных социальных и экономических сил общества. Партийные решения направлены на максимальную заботу о человеке села — механизаторе и животноводе, полеводе и сельском строителе, мелиораторе и заготовителе. Реальная помощь труженику деревни — вот что определяет сегодня эффективность каждой промышленной и научно-технической акции, связанной с нуждами села.

Материалы Пленума, по существу, призывают нас сосредоточить в своих фильмах пристальное внимание на проблемах социального развития сегодняшней деревни, лучше рассмотреть человека на земле, показать его завтрашний день.

Вчитываясь в документы партии и правительства, я словно видел перед собой героев своих картин — псковского картофелевода Ивана Сергеевича Угаркина, председателя колхоза с Кировщины Александра Дмитриевича Червякова, алтайского агронома Николая Алексеевича Киктева, вологодского механизатора Николая Павловича Куканова, молодого шофера с Рязанщины Бориса Канунникова, калужскую крестьянку Полину Сергеевну Тобольцеву... Полина Сергеевна, увы, до этих дней не дожила. Не довелось ей на своей собственной судьбе познать те немалые дополнительные льготы, которые дали ветеранам колхозного строя решения партии.

Вспоминал я своих героев, думая о том, что сегодня их нелегкий, ответственный труд будет окружен еще большим вниманием. Ликвидация ведомственных барьеров облегчит Червякову хлопоты по снабжению хозяйства горючим, стройматериалами... Может быть, в совхозе у Угаркина построят новые магазины и не надо будет отпавляться из-за каждой мелочи в районный центр... Николай Киктев примет новую специализированную технику... А деревня Исаево, где живут Кукановы, получит хорошую дорогу, что свяжет сельских жителей с районным центром, городом Тотьмой... Борис Канунников, который трудится за рулем автомашины, возможно, перестанет думать о запчастях...

*— На что, по-вашему, кинодокументалистам стоит обратить особое внимание?*

— Я полагаю, на вопросы организационной перестройки, переориентирования всех видов производства, связанного с селом, на конечный продукт, на эффективность и отдачу полей и ферм. Это главное. Раньше мелиоратор, строитель, инженер «Сельхозтехники», семеновод, химик отчитывались только за свое ведомство, теперь каждый из них в ответе и за урожай, и за откорм, и за надои. И их заработки, естественно, зависят от этого. И еще — все

они вместе с крестьянином будут решать, где, как и сколько приложить усилий, чтобы добиться максимального эффекта.

Новый ряд экономических связей, их взаимозависимость — как раз та область общехозяйственной деятельности, которая потребует пристального взгляда кинематографистов. Именно здесь, надо думать, возникнут новые виды психологических, эмоциональных контактов людей, заявит о себе новый тип отношения к земле и к человеку на земле, новая точка зрения жителя города на практический труд в сельском хозяйстве.

Самым близким к сельскому труженику видом управления станет районный агросовет. Я с удовольствием и надеждой жду того момента, когда мой большой друг председатель колхоза «Светлый путь» Скопинского района Рязанской области Алексей Никифорович Акимов сядет за один стол с директором районной «Сельхозтехники», с начальником заготконторы, с тремя начальниками стройтрестов, к которым у него ой как много претензий — были и вынужденные переплаты за мелкий ремонт, и предвзятая оценка сортности и влажности зерна, и почти принудительная необходимость подписывать акты о готовности недостроенных ферм и домов. Так хочется увидеть, услышать их разговор, снять его и записать.

Новый градус общественного внимания к нуждам человека на земле — вот что нужно обязательно хорошо осознать прочувствовать, не пропустить во время работы над будущими фильмами.

Буквально за месяц до майского Пленума мы беседовали с Акимовым о насущных колхозных проблемах.

Задумываясь о них, Акимов сказал:

— Надо, чтобы мы в своем районе сообща определяли свои нужды и возможности...

И он начал перечислять, чего ему не хватает в колхозе (передовом в районе!), чтобы действительно эффективно использовать все ресурсы. Он начал с перечисления техники: глубинные насосы и подвесные механизмы для тракторов, специализированные автомашины и асфальт, а потом говорил, как необходимо колхозным руководителям право на оценку сдаваемой продукции и право решать, до каких кондиций откармливать скот.

Он закончил так:

— Надо глубоко оценить возможности каждого хозяйства и то, что нужно для их реализации.

Но ведь почти этими же словами записаны задачи районных агросоветов в материалах майского Пленума.

Так, руководители хозяйств во многих районах страны приходили к одним и тем же выводам: работу на селе надо строить, исходя из нужд колхоза и совхоза, поставив во главу угла интересы тружеников полей и ферм, предоставив им необходимое для достижения максимально возможных результатов. Их чаяния и замыслы обобщенно и выразил партийный документ.

Эти соображения чрезвычайно важны для нас, кинематографистов. Нельзя рассматривать жизнь и труд крестьянина как нечто замкнутое, подчиняющееся только своим собственным закономерностям. Сегодня решить продовольственную проблему можно только в том случае, если каждый человек в городе поймет меру своей личной ответственности перед тружениками села, своей сопричастности к их работе, будет сознавать, что он тоже способствует продуктивности крестьянского труда.

Ну, а тем, кто непосредственно связан с заботами села, придется пересмотреть всю систему оценок своей деятельности, ибо ее эффективность будет оцениваться теперь центнерами урожая и продуктов животноводства.

Показать, что Продовольственная программа — дело каждого советского человека, внедрить в сознание людей, что успешное ее решение зависит от общих усилий, — важнейшая задача кинематографа на сегодняшний день.

— *Сказанное выше, очевидно, сопрягается и с вашими личными творческими планами на ближайшее время. Могли бы вы их конкретизировать?*

— В данный момент у меня есть твердое желание создать фильм о первых шагах возникающего районного агросовета — самой важной низовой ячейки в системе агропромышленного комплекса. На примере одного района мне хочется выяснить, как понимает каждый участник комплекса свою роль в этом новом деле: люди разных профессий и возрастов — школьники и механизаторы, селекционеры и сельские строители, заготовители и инженеры крупных заводов, партийные работники и работники торговли.

Район я уже выбрал и упоминал о нем в нашей беседе. Это Скопинский район Рязанской области. Давно присматриваюсь к нему и изучаю его. Интересен он тем, что здесь создались сложные взаимоотношения между крупными промышленными предприятиями и сельскими хозяйствами. Они касаются острых кадровых вопросов, проблем строительства, сложностей психологической перестройки в понимании роли крестьянского труда — все это характерно для района. Важно и то, что руководители района представляются мне людьми творческими, умеющими управлять не только хозяйственными процессами, но и учитывать нравственные, психологические факторы взаимоотношений города и деревни. Еще одна из актуальных задач района — подъем уровня жизни и производства в отстающих хозяйствах, которых еще немало.

Намечены и некоторые из героев будущего фильма. Об Акимове я уже упоминал. Это потомственный крестьянин, человек большого ума, огромной энергии и неподдельного крестьянского благородства. Он не только неутомимый труженик и энтузиаст, но и непревзойденный тактик во всем, что касается организации труда, взаимоотношений с людьми. Уже много лет никто из его хозяйства не уходит, а урожаи, даже в самые неблагоприятные годы, стабильны.

Хочется видеть в новом фильме и бригадира строителей Чистотина, и начальника «Рязаньгражданстроя» Яловца, и ремонтников «Сельхозтехники», и главного агронома районного семеноводческого объединения Кукушкина, и председателя колхоза «За индустриализацию» Бродского, школьников из совхоза имени Мичурина, с первых классов осваивающих сельские профессии.

Эту картину думаю делать в ближайшее время. И есть еще одна мечта — фильм о сибирском селе. Восточным районам страны в решениях партии по реализации Продовольственной программы отведено особое место. Снабжение продовольствием Сибири и Дальнего Востока — дело всей страны, ведь оттуда в ближайшие десятилетия мы ждем основных поступлений всех видов энергии и многих других богатств.

Уже сейчас многие районы Сибири близки к решению задачи удовлетворения продовольственных нужд в основном своими силами. Цветут яблоневые сады в Якутии, выращивают пшеницу в Прибайкалье, получают высокие надои на Камчатке, построены огромные животноводческие комплексы на Тюменщине.

А какие проекты предстоит осуществить сибирякам! Мы подробно узнали о них во время майского семинара мастеров документального и научно-популярного кино, проходившего в Иркутске. Одна из таких проблем — сельскохозяйственное освоение зоны БАМа. Даже в районах вечной мерзлоты уже выращивают, правда, пока экспериментально, картофель и другие овощи, получают урожаи яблок. Молдавские строители восточного участка БАМа в поселке Олонка пробуют вывести сорта винограда, способные плодоносить в условиях короткого сибирского лета. А сады шахтерского поселка Чегдомына там же, на востоке БАМа, уже снабжают строителей своими сибирскими фруктами.

На повестке дня — освоение под кормовые и пастбищные угодья десятков миллионов гектаров земли в Барабинских степях, поймах Оби, Енисея, Лены, проблемы более рационального использования стока сибирских рек, освоения кормовых резервов по берегам Томи, Иртыша, Витима и других.

Особый разговор — о рыбных богатствах Сибири. Предстоит серьезная работа по их охране и освоению. Это тоже проблема проблем — рациональное использование природных ресурсов Сибири и Дальнего Востока. Важно сохранить установившийся в природе экологический баланс, памятуя о нуждах будущих поколений. Каждая из этих проблем, да и многие другие, достойны самого пристального внимания кинематографистов.

Я думаю, у каждого советского кинематографиста возникло горячее желание ответить творчеством на решения ЦК КПСС. В этой связи хочу высказать одно откровенное соображение, а скорее пожелание, обращенное и к самому себе, и к коллегам: прежде чем взяться за кинокамеры, глубоко вдумаемся в смысл решений партии. Стремление к оперативности не должно отразиться на глубине постижения темы. Уж очень серьезное дело предстоит всем нам.

*Р. Плахов-Модестов*

# Все для земли, все для хлеба

*— «Продовольственная программа — общенародное дело» — эту краткую и емкую формулировку предстоит в ближайшие годы детально обдумывать и наполнять конкретным практическим смыслом. Именно к этому призывают нас исторические решения майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС. И естественно ожидать, что советский кинематограф, всегда проявляющий интерес к сельскохозяйственной тематике, умножит свою деловую активность в исследовании важнейших проблем современного села. Однако уже сейчас на нашем счету есть ряд серьезных, принципиальных по своему значению экранных работ, в которых те или иные насущные задачи развития социалистического сельского хозяйства представлены с завидным знанием предмета и откровенным авторским неравнодушием. Среди них завершенные на киностудии «Киевнаучфильм» две ваши, Ростислав Петрович, ленты — «Живая земля» и «Такой тяжелый колос». Отсюда и очевид-*

*ный вопрос: в какой мере тот конкретный жизненный материал, который осваивали вы, кинопублицисты-«научники», на котором поднимали такие масштабные темы, как «земля и люди», «человек и хлеб», концентрирует традиционную и сегодняшнюю новую суть возникших проблем?*

— Забота о хлебе — это не одноразовое мероприятие, а непрерывная цепь задач и действий по их разрешению; не локальная проблема, а сложный комплекс в свою очередь разветвленных проблем. Здесь все завязано в такой тугой узел, что за какую нитку ни потяни, все остальные приходят в движение. Сейчас это очевидно и актуально как никогда, и не одна проблема, а блок проблем требуют преимущественного внимания. Об этом-то мы и старались рассказать в нашем фильме «Такой тяжелый колос» (автор сценария Евгений Шаботенко, оператор Василий Кордун, консультант доктор сельскохозяйственных наук Николай Шикула).

Специалисты знают, что плоскорезная технология обработки почвы, затронутая в предыдущем нашем фильме «Живая земля», продолжает осмысливаться практикой сельскохозяйственной науки. Поэтому эта тема была продолжена в следующей работе. Или, скажем, система выведения и внедрения высокосортных видов семян обсуждалась уже не в одной киноленте. Но значит ли это, что и эту проблему можно обойти в развернутом нами на киноэкране разговоре о хлебе? Или дальше — пути перехода к бригадному подряду в сельскохозяйственном производстве, к оплате труда по конечному результату... Не включить и эти вопросы в орбиту размышлений фильма «Такой тяжелый колос» было попросту невозможно.

— *Значит, «Такой тяжелый колос» — это по возможности последовательная попытка целостного экранного исследования насущных, хотя, может быть, уже известных ранее как специальной, так и массовой аудитории сельскохозяйственных забот?*

— Еще точнее — попытка показать все эти проблемы во взаимодействии, во взаимной их зависимости друг от друга. И для этого мы избрали, как мне кажется, логичный и вполне наглядный драматургический ход, абсолютно соответствующий естественному ходу вещей. Как взращивается хлеб? Что влияет на урожай? Если говорить общо, во-первых, земля которую мы обрабатываем, во-вторых, зерно, которым засеваем землю; в-третьих, способы обработки пашни, а еще и ее удобрение, и сохранение, и техническая оснащенность сельскохозяйственного производства, и, конечно же, люди, которые на этой земле работают. Что сложнее, что проще? Что не ждет, а с чем можно повременить? Попробуй ответь однозначно, разомкни волевым усилием это диалектическое единство и главного результата — большого хлеба — можешь уже не ждать... Если обратиться в этой связи к самой композиции фильма «Такой тяжелый колос», то можно заметить, что все его части вытекают одна из другой и как бы замыкают одна другую: первая посвящена земле, вторая — сортам семян, третья — технологии обработки почвы, четвертая, обобщающая — непосредственно обращена к человеку, труженику земли. В нашем фильме мы приводим немало отрадных цифр, и среди них одна из самых впечатляющих — итоговая по сбору урожая с территории всей страны. Однако существует еще одно понятие, выведенное учеными-экономистами: хлебный эквивалент, по которому хлеб является непосредственной мерой всех вещей — не образно, а фактически. Иначе говоря, чтобы обеспечить каждого человека всем необходимым, на него должна приходиться тонна хлеба в год, естественно, не съеденного, а запланированного и затем, как говорится, «переведенного» в шерсть, мясо, яйца и так далее. Так вот, об этой эквивалентной тонне и о путях ее получения идет в нашем фильме достаточно обстоятельный разговор со специалистами и практиками сельского хозяйства. Где и как взять эти необходимые резервы зерна? Может быть, расширяя пахотные земли, — ведь мы так привыкли к ощущению, что огромная территория нашей страны предрасполагает к беспредельному движению вширь... Но это только так говорится. На самом же деле переход от экстенсивного к интенсивному использованию земли уже давно продиктован реальной жизнью и определен партийными документами. Ведь растут города и поселки, прокладываются дороги, промышленные выработки топлива и руды производятся на той же самой земле, которую мы продолжаем мысленно отводить под хлебные нивы. Правда, что касается горнорудных выработок, то уже и в законе закреплена обязанность после их окончания возвращать землю для сельскохозяйственного использования...

— *...И не случайно, что в данной связи вы обратились за дополнительными разъяснениями к такому компетентному человеку, как Григорий Середа, практик горнодобывающего дела и ученый, всерьез озабоченный восстановлением первозданной — хлебородящей — функции земли и добившийся на этом пути примечательных реальных успехов?*

— Да, Григорий Лукич Середа, директор Орджоникидзенского горнообогатительного комбината Днепропетровской области, не мог не стать нашим собеседником на киноэкране. На руководимом им комбинате очень серьезно изучили проблемы послепромыш-

ленного состояния земли, а затем разработали и успешно применили систему ее рекультивации. Но дело в том, что колхозы, которые должны эту землю забирать, как правило, с большой неохотой делают это. Заявляя, будто эта земля умерла для плодоношения, они противятся очевидным фактам. В нашем фильме Середа убедительно доказывает, что дело идет уже не о земле, а об отношении человека к ней. Он приводит в пример скифские курганы, где земля пролежала до двух тысяч лет, но, рассыпанная и ухоженная, опять прекрасно родит. С другой стороны, те же рекультивированные земли, отданные под дачи, превратились в цветущие уголки. Значит, учитывая, что расширение посевных площадей и проблематично и небеспредельно, надо по-хозяйски приложить руки к каждому потенциально плодоносному кусочку земли в общегосударственных масштабах.

*— Здесь естественным союзником Григория Середы в его хозяйском радении о земле становится другой герой вашего фильма — один из самых славных представителей «председательского корпуса» Николай Николаевич Рябошапка. Прославленный руководитель колхоза имени С. М. Кирова, Герой Социалистического Труда Николай Николаевич Рябошапка и его приметное хозяйство в Николаевской области достаточно часто появляются на документальном экране. Тем не менее и каждая встреча с колхозниками-кировцами и их руководителями одаривает новым интересным и живым материалом для публицистических размышлений...*

— Мы обратились к опыту Николая Николаевича Рябошапки, потому что именно заботам этого хорошо известного многим человека была отдана в свое время что называется вовсе бесперспективная земля. Вся изрытая балками, оврагами, практически лишенная воды. И люди доказали, что если обращаться с землей, по словам самого Рябошапки, как с любимой девушкой, то и эта «бросовая» земля сможет регулярно давать значительный не только для данных краев, но и вообще для Украины урожай. Правда, те 30 центнеров с гектара, которые собирают здесь, являются у Рябошапки стабильными, сам председатель считает их тем пределом, который еще можно взять на «ура». А дальше способна помочь только наука. И нельзя не подчеркнуть, что Николай Николаевич Рябошапка — тот мудрый практик, который по-настоящему дружит с наукой.

Теперь следующее звено в цепи — зерно. Здесь мы, естественно, обратились к анализу возможностей отечественного семеноводства, открытых коллективом ученых и практиков под руководством академика Василия Васильевича Ремесло, дважды Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственной премий. Ведь Ремесло, выдающийся селекционер, является, как известно, создателем тех высокопродуктивных сортов пшеницы, чьи семена знают едва ли не во всех уголках земного шара. Эти сорта, которыми засеваются поля на Украине, способны давать много больше нами полученного и дают, к примеру, в Чехословакии, ГДР. Почему? Главное, говорят, климат. У нас, в отличие от среднеевропейского, климат континентальный, и 70 процентов наших посевных площадей находятся в зоне рискованного земледелия. Но еще в фильме «Живая земля» мы приводили результаты хозяйственно-экономического анализа, который провел первый секретарь Полтавского обкома партии, кандидат сельскохозяйственных наук Федор Трофимович Моргун: за 20 последних лет погода только три года действительно резко отрицательно повлияла на урожай; потери же всех остальных лет были впрямую связаны с просчетами, неумелостью в хозяйствовании. Разумеется, в «Таком тяжелом колосе» мы вновь коснулись этих проблем, не потерявших свою актуальность.

Вспомните, как охарактеризовал эту ситуацию на ноябрьском (1981 г.) Пленуме ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев — он заметил, что, как показывает многолетний опыт, «неблагоприятная для сельского хозяйства погода бывает у нас чуть ли не через год. Следовательно, рассматривать ее надо не как исключение, а как явление для нашего климата довольно обычное. Отсюда — и ряд практических выводов». Отсюда в большой мере и тот блок проблем, которые обсуждаются в фильме «Такой тяжелый колос»: технология земледельческого производства в сложившихся условиях, то есть машины, удобрения, сами способы обработки почвы. Здесь смыкаются трудности и производственные, и психологические. Пахотное земледелие имеет многовековую историю, и от деда-прадеда человек на земле впитал, что поле для сева должно быть ровным, пушистым, черным, как вороново крыло, то есть таким, каким его делает плуг — древнейшее орудие земледельца. Однако наукой и практикой определенно доказано, что при таком способе обработки почвы в наших условиях катастрофически теряется влага, а ведь именно влага является лимитирующим фактором для большинства областей Украины: отсутствие влаги — основная причина, которая приводит к недобору урожая. Вывод напрашивается сам собой: на смену плугу должен прийти плоскорез.

Моргун — отличный пропагандист. Ему удалось убедить настроить своих земляков, полтавчан, в пользу плоскореза Но этого мало. Нужны сами машины для плоскорезной об-

работки почвы, чтобы как можно активнее, делом подкрепить в человеке его личную, во многом теоретическую, убежденность. Ведь земледельцы от века народ «недоверчивый», потому что привыкли из года в год испытывать посев жатвой. Как ускорить этот процесс? Дать селу как можно быстрее надежные, высокопроизводительные машины и механизмы для испытания и внедрения новой прогрессивной технологии, тем более что и в партийных документах именно так предлагается решать этот вопрос.

— *Всем нам памятен живой, очень предметный разговор, который завязался несколько лет назад на собрании партийного актива Украины между Генеральным секретарем ЦК КПСС Леонидом Ильичом Брежневым и прославленным механизатором, дважды Героем Социалистического Труда Александром Васильевичем Гиталовым: объектом их критического внимания и нелицеприятного обсуждения стали недоработки в производстве современных комбайнов, заставляющие сельских тружеников терять драгоценное время на устранение конструктивных изъянов и просто поломок дорогостоящей техники в боевых условиях полевой страды, — помните, этот острый хроникальный сюжет внес горячее дыхание жизни в целый ряд документально-публицистических лент?*

— Снимая картину, мы понимали, что злободневность затронутых тогда принципиальных проблем не исчерпана; она дает о себе знать на том или ином жизненном материале, на самом разном уровне сельскохозяйственного производства. И хотя насыщенность техникой по сравнению с 1965 годом возросла втрое (к примеру, сегодня в одном лишь механизированном отряде машин и механизмов больше, чем раньше в целом районе), тем не менее потребности в совершенствовании здесь все еще очень значительные. Скажем, огромное множество хозяйств, нуждающихся в плоскорезах, продолжает получать плуги. Или — Украина оснащается тракторами в колесном исполнении, годном преимущественно для целинных земель. Секретарь Николаевского обкома партии Алексей Гаврилович Захарченко с понятной тревогой и озабоченностью обращает внимание в нашем фильме на те потери, которые несет их земля оттого, что в весеннюю распутицу такой колесный трактор не может въехать в поле. Правда, прекрасный, мощный «К-700» уже способен развязать целый узел проблем, но к нему нужно не 3—5 орудий, как сегодня имеется, а гораздо больше.

Вот все это во взаимосвязи и составляет ту причинно-следственную цепочку, которая тем или иным образом влияет на урожай. Мысль Захарченко развивает все тот же Рябошапка, концентрируя внимание на низком качестве многих сельскохозяйственных машин: суть здесь в том, что нельзя дальше мириться с положением, при котором машина, к примеру, комбайн стоимостью в несколько тысяч рублей, работает едва ли не 15 дней в году, а потом ее ставят на капитальный ремонт.

Один из специалистов по сельскохозяйственной технике, генеральный конструктор по зерноуборочным машинам Юрий Николаевич Ярмашев, прямо говорит в фильме о том, как существенно задолжали конструкторы и машиностроители нашему сельскому хозяйству. В его словах нет открытия, но есть зато объективная констатация очевидных фактов. Хотя и они не однозначны. Да, в сельскохозяйственном машиностроении много несовершенств внутреннего порядка, но, с другой стороны, недаром же на XXVI съезде КПСС говорилось, что необходимо повысить уровень и качество металлоснабжения для этих отраслей промышленности... Словом, как уже было сказано, когда мы работали над фильмом «Такой тяжелый колос», нам еще раз представился случай убедиться, а значит, и рассказать с экрана, сколь неоднозначны сегодняшние сельскохозяйственные проблемы в любом своем проявлении и как неотторжимы одна от другой, с какой стороны ни рассматривай. Это диалектика самой жизни, и принятая партией Продовольственная программа СССР на период до 1990 года не только своевременно и полно отражает сложившееся положение вещей, но и раскрывает возможности конкретного разрешения всего комплекса проблем и задач.

— *В том числе и прежде всего — касающихся человека, без чьего сознательного и активного участия никакой комплекс идей, задач, дел, включая, естественно, и агропромышленного характера, не может быть успешно разрешен...*

— Да, человек на селе — это главное. Прямо или косвенно, но на человека проецируем мы и всю проблематику нашего научно-популярного фильма «Такой тяжелый колос». Нашим героям, энтузиастам и подвижникам сельского хозяйства, Продовольственная программа открывает пространство для напряженной, результативной работы. Однако за их спинами есть пока еще и другие: захребетники, расточители, случайные люди, просто бездельники. Как быть с ними? Сегодня предельно ясно: хотя осуществить это и очень сложно, однако следует повсеместно добиться того, чтобы сделать совершенно явной, материально исчисляемой зависимость каждого участника сельскохозяйственного производства от его конечного результата, то есть от реально собранного, сбереженного урожая. Нужно неукоснительно ставить причастных к земле и хлебу людей в такие

условия, когда халтурить или бездельничать им будет невыгодно, напротив же, трудиться на своем месте с полной отдачей сил окажется делом самым что ни на есть прибыльным. «Главное, — сказал Леонид Ильич Брежнев в докладе о Продовольственной программе, — состоит здесь в том, чтобы каждый трудящийся видел, осязал прямую, простую и понятную связь между тем, что он сделал, и тем, что он заработал». Точнее не скажешь. Ведь опять же семена, трактора, удобрения, комбайны и иже с ними не существуют сами по себе, а для того только, чтобы с их помощью в конце концов получить большой хлеб. Вот об этом, в сущности, и наш фильм. Пожалуй, как все подобного рода проблемные киноленты, его можно было бы считать экранным рассказом с открытым финалом. В мае 1982 года состоялся исторический Пленум ЦК КПСС, который охарактеризовал и впрямую определил перспективные пути разрешения как ряда поставленных в нашем фильме, так и множества не вместившихся, просто неспособных вместиться даже в десяток кинолент живейших вопросов настоящего и будущего. «Рассматриваемая нами Продовольственная программа, — подытожил в своем докладе на майском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев, — это не только коренной поворот в подъеме сельского хозяйства и связанных с ним отраслей. По своему характеру, масштабности она призвана обеспечить прогресс всего народного хозяйства». Так что, как видим, извечное двуединство «земля и люди», «человек и хлеб» сегодня действительно вовлекает в свою орбиту каждого гражданина Советской страны.

*Интервью вела З. Фурманова*

*Юрий Демич*

# Гражданином быть обязан

Мне не приходится жаловаться на редкие встречи с современным материалом. Тут мне как раз повезло. Другое дело, что не всегда этот материал находил достойное художественное воплощение, не всегда и не все получалось, видимо, и у меня самого. Но зато удовлетворение от работы над интересной ролью современника ни с чем не сравнимо, ибо испытываешь не только прилив творческих сил, но и особую гражданскую причастность к жизни страны.

Не знаю, как зритель оценит мою новую работу в фильме «Надежда и опора», поставленном В. Кольцовым по сценарию Б. Метальникова и Ю. Черниченко, но для меня роль Николая Куркова, встреча с этим героем — удача.

Скажу, что уже сами имена Метальникова и Черниченко, всегда заинтересованно и страстно пишущих о проблемах современной деревни, еще до знакомства со сценарием вызывали доверие к нему. А по прочтении можно было говорить и о знании авторами жизненного материала, и об остроте заявленного социального конфликта. Правда, характер будущего героя несколько озадачивал: в нем, мне казалось, просматривались некоторые уже знакомые по другим «производственным» фильмам и пьесам черты, и я боялся повториться. Однако существо образа, его, что называется, сердцевина была такова, что, думаю, нам удалось сказать нечто принципиально новое о так называемом «герое НТР», во всяком случае, выйти на какой-то новый, особенно актуальный сегодня уровень рассмотрения этого героя.

...Николай Курков, молодой человек, готовящийся к защите диссертации, неожиданно получает от товарища детских лет, ставшего в родных местах секретарем райкома (его играет А. Васильев) предложение руководить крупным животноводческим комплексом — можно даже назвать его аграрнопромышленным объединением. Дело это для Куркова новое, незнакомое, и все же он соглашается. Почему? Этот вопрос был очень важен для меня, исполнителя роли, ибо с ответа на него, собственно, и начинает выстраиваться психологический портрет героя.

Да, он родом отсюда, его здесь хорошо знают и помнят. Ему обещана поддержка районного руководства, и он верит, что поддержка эта будет оказана не только на словах. Да и дело масштабное, интересное, похоже, по плечу ему. Однако все это не главное. Главное — в той особенности характера героя, которая прежде всего и подтолкнула его без особых колебаний принять пусть и заманчивое, но в гораздо большей степени рискованное предложение. Это некий внутренний заряд, внутренняя энергия, жажда активного действия, я бы даже сказал, определенная склонность к авантюре, впрочем, ничуть не компрометирующая Куркова в глазах людей

даже и тогда, когда он идет (для дела — не для себя) в обход правил. В фильме есть эпизоды, где Курков, что называется, на личном обаянии добывает для хозяйства денежные ссуды, транспорт, строительные материалы... Как актера меня эта обаятельная «победительность» героя радовала. Играть такой характер легко — он весь в движении, проявляет себя ярко. Зрители таких любят. Но вряд ли были бы основания для серьезных размышлений о герое фильма «Надежда и опора», если бы этим исчерпывались представления о нем. Пришел, увидел, победил — этого уже сейчас маловато, нужны более веские, более глубокие обоснования современного лидера, личности.

Главная роль, да и фильм, в итоге состоит как бы из двух частей. До и после центрального конфликта. О самом конфликте чуть позже. А сейчас — об эволюции характера в связи с этим конфликтом. Курков сталкивается с весьма трудной, более того — драматичной ситуацией. И преодолевает ее. А преодолев, обнаруживает в себе словно иного человека: он уже не просто оборотистый, предприимчивый, удачливый молодой человек, а хозяин земли. В нем открывается иной масштаб личности. И сыграть это было, конечно, необычайно интересно — как в человеке открывается новая глубина.

Фильм называется «Надежда и опора». Надеждой этой и опорой верно служит нам наша земля, на которой мы живем и работаем, которая нас поит и кормит. И от того, как мы на земле живем, как работаем, зависит, как она нас будет поить и кормить.

Мы снимали картину почти за год до майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, посвященного Продовольственной программе СССР. Но наш поиск оказался в русле тех решений, которые были приняты на Пленуме. И мне приятно сознавать, что мой герой Николай Курков вполне мог оказаться человеком, про которого Леонид Ильич Брежнев сказал в своей речи на майском Пленуме: «Многое зависит и от руководителей сельскохозяйственного производства. Можно быть уверенным за тот участок, во главе которого находится человек, знающий дело, болеющий за дело, умеющий работать с людьми. О таких руководителях говорят — человек на своем месте». Хотелось бы, чтобы содержание и пафос фильма оказались близки к реальным жизненным проблемам, к тому, что волнует сегодня сельского жителя, да, впрочем, всех нас, советских людей.

Во время съемок на натуре мне доводилось встречаться с разными сельскими руководителями. Снимали мы и в известном Кузнецовском комплексе под Москвой, видели и другое — плохие дороги, неухоженный скот, больную землю... И вот что бросалось в глаза: там, где у руля стоял человек дела, подлинной страсти, воли, по-хозяйски бережно относящийся к людям, к земле, там устанавливалась естественная гармония между природой и человеком, там же, где руководитель не чувствовал себя в подлинном смысле хозяином, и план «не шел», и земля не родила.

Курков создал мечту, идеал, но не утопию. Убежден — если таких руководителей, а они есть в действительной жизни, я их встречал, станет больше, может быть, завтрашний и даже послезавтрашний день села наступит раньше. Я в это искренне верю, как и мой герой.

Нам хотелось, чтобы образ Куркова не только являл определенную, уже существующую на селе реальность, но и нес в себе важнейшую нравственную задачу, указывал перспективу движения.

Вступив в острый, принципиальный спор со своим товарищем, секретарем райкома, мой герой защищал не себя, а дело, которое он полюбил, которое стало лично для него надеждой и опорой в жизни (и в этом смысле название фильма символично не только для картины в целом, но и для характера Куркова). Районное руководство предлагает Куркову сдать в счет плана хлебопоставок фуражное зерно, предназначенное для откорма свиней на комплексе, обещая при этом восполнить недостачу впоследствии. Цель ясна — отчитаться по плановым показателям, сохранить «лицо» района в области. «Нюанс», так сказать, заключается в том, что секретарь райкома не просто предлагает Куркову стать соучастником обмана, а дает ему «возможность» выступить с лжепочином, рассчитывая на полное понимание друга. А почему бы и нет? Ведь он прекрасно знает о склонности Куркова к «нахрапу», о его приверженности лозунгу «победителей не судят». Так отчего же не рассчитывать на него, когда район оказался в трудной ситуации? Но происходит неожиданное как для секретаря райкома, так и, думается мне, в определенной степени для самого Куркова. Неожиданное потому, что и в самом деле методы прежнего Куркова и то, что ему сейчас предложили, не очень-то разнятся. Но логика дела не только заставила его отказаться и идти в этом противоборстве до конца, но и вывела моего героя на новый уровень понимания государственных интересов, пробудила в нем такие могучие силы, которые сделали из него подлинного хозяина земли. Из дельного администратора и неплохого парня, каким был Курков в первой половине картины, прорастает крупная личность. Так из зерна прорастает колос.

*Интервью вел М. Дорфман*

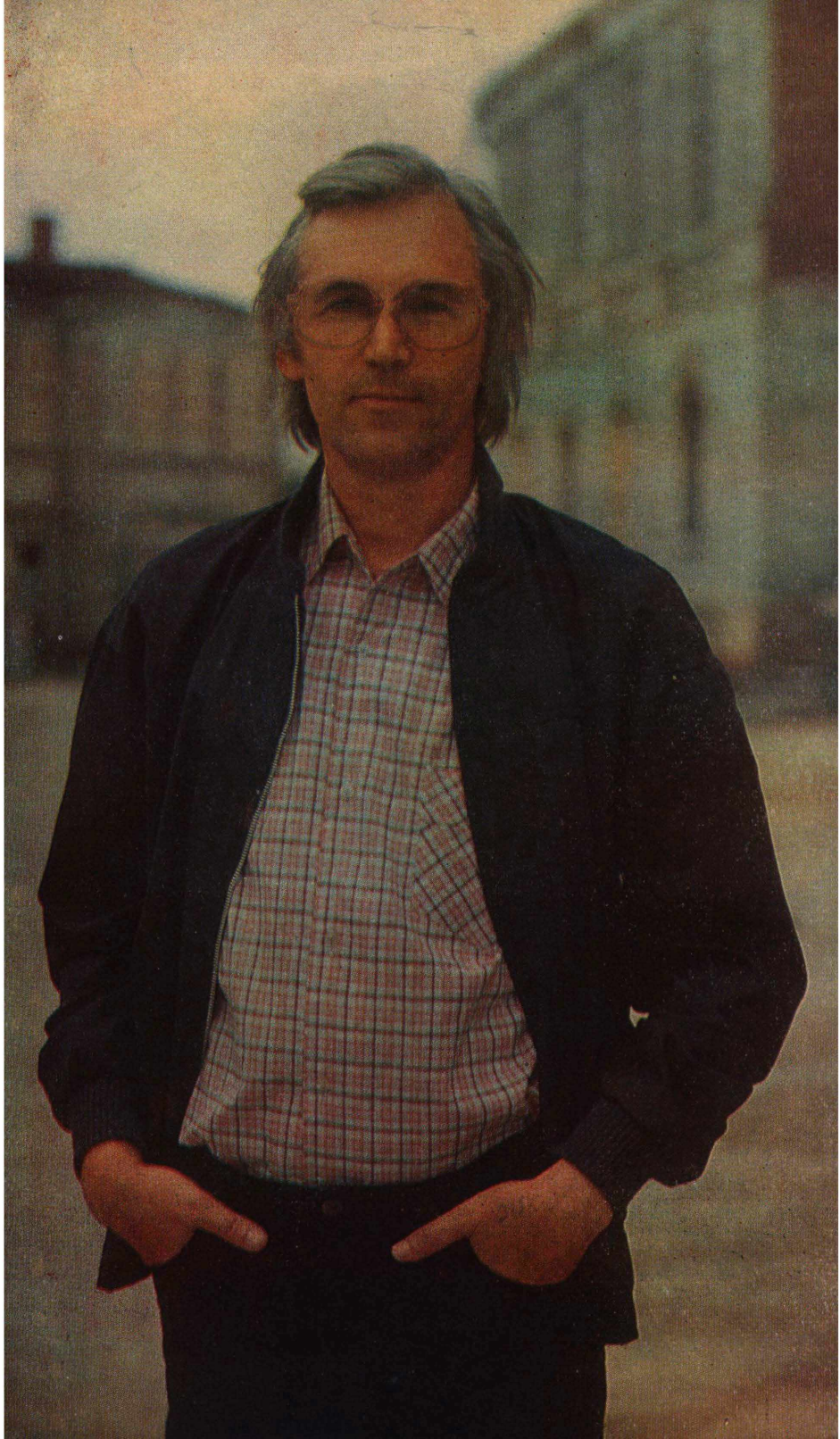
*Фото И. Гневашева*

**Родион Нахапетов**

**Александр Михайлов**

**Отар Мегвинетух**

*Фото В. Плот*



**Станислав Любшин**

**«Мужчины без женщин»**
**«Бешеные деньги»**
**«Непокорная»**

*Г. Виногура*

# Свет должен гореть

**«МУЖЧИНЫ БЕЗ ЖЕНЩИН»**
Сценарий И. Акимова, А. Видугириса. Постановка А. Видугириса. Оператор М. Мусаев. Художник О. Борубаев. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор Л. Ахмадеев. «Киргизфильм», 1981.

Ситуация «мужчины без женщин», давшая название новому фильму Альгиса Видугириса, отнюдь не нова. Она стара, как мир, и можно сказать, что вся история ее существования есть в то же время история непрерывных попыток ее преодолеть.

Мужчинам без женщин трудно. Ведь только женщина, что ни говори, способна подарить необходимое даже самым мужественным из них тепло домашнего очага, нежность и радость узнавания себя в еще неясных чертах сморщенного детского личика... Правда, женщина — это и неизбежный быт; подчас это бремя, мешающее мужчине безоглядно воспарить к вершинам долга и призвания.

Кинематограф — надо отдать ему должное — обратил внимание на ситуацию «мужчины без женщин» не с праздным любопытством соглядатая, но с закономерным для искусства стремлением постичь содержание конфликта на уровне не буднично-житейском, а глубинном, нравственно-философском.

Первыми, как свидетельствует история нашего кино, покинули «бытовые» свои позиции женщины. Начальным толчком к тому послужили мощные социальные потрясения, поманившие женщину за порог традиционного женского обиталища — быта. Это они толкнули к чапаевскому пулемету крестьянскую девушку Анку. Позднее тезка ее Анюта ушла от мужа, из хаты с каким-никаким, а достатком на трудную, полную лишений и смертельного риска дорогу вслед за Губановым. Еще позднее Леля из «Девяти дней одного года» устремляется за своим одержимым Гусевым в общем-то в чуждые женской ее сути экспериментально-лабораторные лабиринты...

Тем временем за стенами этих лабораторий обычная, будничная человеческая жизнь вступила в свои права. Права, завоеванные десятилетиями беспрерывного массового подвига: боевого, трудового, духовного. Были авралы, были сверхурочные. И вот, наконец, можно, кажется, передохнуть: работать не «на износ», а нормально, по строгому графику. Благоустроенный быт из запретной, едва ли не компрометирующей положительного героя краски становится естественной и едва ли не необходимой предпосылкой его успешной производственной деятельности. Личная, частная жизнь персонажей становится сферой общественно важной: ибо в новых условиях, условиях общественной стабильности от них требуется, как правило, не единственный героический рывок, но непрерывная высокопроизводительная работа. Работа эта, с ее высочайшим современным научно-техническим уровнем, нуждается в постоянной мобилизованности всех личностных ресурсов, достижимой лишь с помощью научной организации труда, которая предполагает, помимо всего прочего, еще и нормальный быт работника: полноценный отдых и положительные эмоции, первейшим условием коих является благоприятный внутрисемейный климат... Так что нет, в сущности, ничего удивительного в том, что в начале 70-х инженер Чешков поставил непременным условием своего пребывания в должности начальника литейного цеха предоставление квартиры, зарплату не ниже определенной

суммы и работу жене. Это заявление эпатировало тогда и зрителя, и критику, привыкших к героям-бессребреникам, программно равнодушным к проблеме собственного благосуществования. Однако именно последователям Чешкова, в которых смягчились полемически заостренные контуры этой фигуры, но остался неизменным его пафос, удалось — и в сравнительно короткий срок — утвердить этот пафос в общественном сознании: не прорыва к трудовой победе ценой героического усилия, а четкого, стабильного рабочего ритма, бесперебойного хода стройки или производства, гарантированного трудового результата.

А раз необходимым условием такого результата является, как уже говорилось, благополучие в непроизводственной сфере, налаженность быта, то не удивительно, что экранные интерьеры семейных ли, холостяцких ли квартир героев ныне уже редко обходятся без солидной библиотеки и отменной музыкальной аппаратуры (положительные эмоции!), а ежеутренняя гусевская яичница заменена более разнообразным меню. Что ж, герой перестал презрительно относиться к быту и тут же сделался более доступен для женской опеки с естественным для нее желанием накормить, обиходить, позаботиться об отдыхе, охранить сон мужчины — пусть ему, слава богу, не в бой завтра, не жизнью рисковать, но все-таки рано вставать — на работу...

И вдруг — звонок среди ночи.

И вдруг — недосягаемый горный пик, на вершине которого произошла авария ЛЭП. И оробели всесильные машины, буксуя, осыпая щебень с крутых труднопроходимых склонов.

Люди — четверо мужчин — потащили их за собой к высотам, извечно доступным одной лишь человеческой одержимости...

А женщины остались внизу с их женскими проблемами.

И — удивительно — вопреки быстро сложившейся традиции «производственного» фильма, совершенно неважным вдруг оказалось, как это случилось; сейчас важно ликвидировать аварию. Некто Тищенко уехал на свадьбу, некто Клязьмин — в отпуске в Сочи,

*«Мужчины без женщин». Касым — С. Чокморов*

так что поручить ликвидацию аварии некому, кроме бригады Касыма (С. Чокморов), у которого именно в этот час с риском для жизни рожает жена!

Отчаянно, но тщетно пытается другая женщина, по имени Люба, удержать, отговорить от опасной поездки своего друга, бульдозериста Семена: «Не соглашайся... Нет, нет, нет!» Игоря Репнина срочный вызов на работу застает во время какого-то домашнего торжества, и он уходит к хмурым суровым вершинам от праздничного многоцветья разложенных на столе плодов солнечной долины, сказав бригадиру: «Спасибо, что вытащил. Праздники не по мне...»

Вот так и случилось: «мужчины без женщин». Правда, на своем долгом, многотрудном пути к месту аварии они будут все время вспоминать их, оставленных в долине: Касым — историю знакомства и первых встреч с Асель, овеянных поэзией рождающегося чувства, уход и возвращение Асель, прощание

с нею в роддоме; Игорь будет мысленно беседовать с маленьким сыном и женой, не захотевшей бросить квартиру и работу в Ленинграде, переживать только что услышанное заявление незнакомца, который явился к нему, чтобы сообщить о намерении «жениться на его жене». Семен — «крепкий мужик», шутник, в отличие от товарищей немножко циник, переживает в воображении события не столько прошедшие, сколько будущие, и не в эмоционально-рефлекторном плане, а в чисто эмпирическом, а именно — пытается угадать, как поступит его жена, вернувшись из города и обнаружив оставшуюся в его квартире Любу.

Разное и по-разному вспоминают герои, но общим является принцип введения кадров-воспоминаний в структуру повествования. Не собственно повествовательное, информационное, а некое иное, более глубокое значение подсказывается образностью монтажных соединений, особой теснотой сплетения разновременных планов, когда шум штурмующего склоны бульдозера, то запаздывая, то опережая соответствующее изображение, вдруг проникает в эпизоды покинутого Репниным застолья. Не внешнюю, логическую связь настоящих, предшествующих, будущих событий, кажется, хотят явить нам авторы, а внутреннюю смысловую их взаимообусловленность. Внутреннюю необходимость, неизбежность ухода героев вопреки случайности таких событий, как камнепад и авария, вопреки случайности вызова именно бригады Касыма («Тищенко уехал на свадьбу...») и видимой вынужденности их согласия...

Лишь четвертый — юный Оморкул (Б. Макеев) — отправляется в путь без чьих бы то ни было настояний, мало того — вопреки воле остальных. Трое опытных верхолазов поначалу отказываются взять его с собой: не хотят подвергать риску юношу, не совсем еще к тому же освоившего их опасную профессию («Это мы уже проходили!» — горячо возражает он). Однако Оморкул нагоняет их в дороге. «Я должен быть там, где опасно!» — таков главный аргумент этого восторженного романтика. Как такого разубедишь? «Ну, должен, так должен, — наконец соглашается Игорь. — А я вот не знаю, что я должен...»

Что и говорить — в горах романтику раздолье. Горные пейзажи в фильме сняты с тем особым любовным знанием этого сурового края, которое отличает и прежние работы режиссера А. Видугириса в документальном кино («Мужчины без женщин» — его первая игровая картина). Сказалось тут, несомненно, самым положительным образом и операторское образование, полученное Видугирисом в стенах ВГИКа (говоря об этом, однако, мы никак не имеем в виду умалить заслуги оператора-постановщика фильма «Мужчины без женщин» М. Мусаева). Неожиданны и изобретательны ракурсы съемки; цветовые решения изысканны, порою, может быть, даже чрезмерно, что идет вразрез с задачей создать впечатление суровости здешней природы; любуясь бездонной зеленоватой глубиной стремительного потока, как-то забываешь об опасности, грозящей верхолазу, балансирующему над ним на тоненьком тросе... Как хороша игра оттенков серого цвета: щебень на склонах — тени — темная шерсть «агрессора», горного кабана, встреченного героями в пути; как живописна игра жемчужных бликов в спадающей со скалы водной пелене, которую разрывает, разбрызгивает купающийся Оморкул...

Славный он, этот немного наивный, восторженный Оморкул-парнишка (так его называет Игорь)! Уж не его ли это глазами — влюбленными, радостными чуть экзальтированными — любуется камера красотой горной природы? Он буквально упивается опасностью, которая стала для старших его товарищей будничным, сопутствующим работе обстоятельством. И всерьез рискует жизнью: рвется на самый опасный участок работы и едва не гибнет, сорвавшись и повиснув на страховке над потоком. Потому-то возвышенные, «громкие» слова, которые мы как-то не привыкли, стесняемся говорить, но которые постоянно звучат в общении Оморкула с окружающими, не режут слух: высота и чистота устремлений этого паренька служат им весомым нравственным обоснованием.

«Огонь! Хлеб! Твои товарищи! И нас ждет

настоящая мужская работа! Что может быть прекрасней! Я правильно тебя цитирую, Оморкул?» — поддразнивает его Игорь. «Только любовь!» — восторженно, как всегда, ответствует Оморкул. И любит он, конечно, девушку по имени Любовь — эта деталь очень точно вписывается в контекст его непосредственного мировосприятия, перекликается с уже замеченным нами наивным, безграничным доверием к изначальному, понятийному значению слов. Что это доверие, по авторскому мнению, несколько чрезмерно — явствует из факта неожиданного фиаско, которое терпит Оморкул: его Любовь оказывается той самой Любой, которая к вящему ужасу Семена осталась у него в квартире и с часа на час должна быть там обнаружена вернувшейся женой...

Вообще, нетрудно заметить, что при всей несомненной симпатии авторов к пылкому юноше он со своим девизом «Я должен быть там, где опасно» — отнюдь не является венцом их раздумий о проблеме взаимоотношений человека с его профессией. Они даже заставляют беднягу сорваться и едва не погибнуть в потоке, а затем так объяснить случившееся: «Замечтался...» Нет, в горах не место мечтаниям, как бы хотят сказать авторы, словно желают оградить зрителя от юношески поверхностного понимания романтики.

Но что же иное, как не жажда романтики, способно заставить человека «бросить Ленинград, квартиру... перспективную работу»? На этот закадровый вопрос своей жены (в кадре она за весь фильм так ни разу и не появляется) Игорь отвечает: «Зато я сам их (горы. — *Г. В.*) выбрал». Вот причины-то этого выбора и интересуют нас. Еще вчера эту самую квартиру киногерой ставил непременным условием замещения предлагаемой должности, из-за нее он готов был от работы отказаться! Игорь, выбирающий между бытовым комфортом и любимой работой, выбирает работу.

«А может, к озеру свернем? Представляешь, форель там вот такая! — полушутя предлагает Игорь в начале пути. — Зачем людям свет? Достаточно свечи... Свечка, она... к душевному разговору располагает». А может быть, именно в этом секрет? Потому и идут они, что сознают яснее прочих — света свечей для себя, для души, недостаточно; людям нужен свет, чтобы заработали машины и двинулся конвейер, чтобы тот же Чешков мог включать свой селектор и распекать нерадивых подчиненных, добиваясь безаврального, бесперебойного хода производственного процесса и стабильности выполнения плана...

Только не забудем: происходит-то ведь именно аврал. Внезапный вызов.

Факт случайный — авария ЛЭП, — превращаясь в факт художественный, случайность свою, конечно, утрачивает. Авария, потребовавшая для ее ликвидации фундаментальных отступлений от чешковской производственной системы, обнаруживает слабинку в самой этой системе: ее «незамкнутость». Ибо для функционирования этой системы понадобились средства, лежащие за ее пределами.

Средства эти — как раз тот самый человеческий фактор, за игнорирование которого не раз упрекали Чешкова. Огромные резервы человеческой души — мужество, героизм, самоотверженность, о которых мы забываем порой, полагаясь на всесилие механизмов. Взять того же Касыма. У него и впрямь обстоятельства чрезвычайные: речь идет о жизни и смерти любимой жены. Но он морально не вправе отказаться от того, что осознано им как долг. С. Чокморов в роли Касыма утверждает именно ту, близкую нашему искусству этическую версию личности, для которой чувство долга есть абсолютная моральная ценность.

Сегодня, в начале 80-х годов, обнаружилась проблема душевной невключенности человека в свою работу. По экрану бродит не один герой неопределенной или чисто формально обозначенной профессии, герой, на протяжении всего экранного времени никак внутренне не сопряженный со своим делом. Тут врачи, уставшие от брюзжания больных, их мнительности и жалоб по пустякам; учителя, отчаявшиеся научить учеников добру; сотрудники КБ и НИИ, в сорок с небольшим или без малого обойденные более энергичными, честолюбивыми товарищами по работе, уже защитившими диссертации. Объединяет этих персонажей одно: изначальный отпад профес-

сиональной сферы от ореола «исканий», исключительная или преимущественная сосредоточенность духовно значимых для героя факторов в области личного. Есть или нет в фильме сцены, демонстрирующие героя на работе, они практически отсутствуют в этической структуре фильма; их нравственно-смысловая нагрузка равна нулю.

Бессмысленно было бы пытаться исчислять количеством служебно-производственных эпизодов объективную общественную ценность выведенного на экран героя. Дело не в этом: можно, конечно, и вовсе в дом отдыха его отправить, пусть себе отдыхает. Но ведь томится он там. Мается в своем законном отпускном бездействии, подобно герою фильма «Из жизни отдыхающих», тяготясь напрасными дарами погоды и благосклонностью красивых женщин, пока, ворча и хмурясь, собираются на работу другие, п р и з в а н н ы е.

«Человек всегда должен искать истину», — говорит старик Григорий, герой документального фильма Видугириса «Нарынский дневник». Нашел ли ее он, отдавший этим поискам вот уже несколько десятилетий, проведенных вдали от людей, в отшельническом уединении? На вопрос авторов, что же это есть такое, истина, он уверенно отвечает: «Добро». Но как же так? Какое добро и кому приносит он, вступающий в общение с людьми лишь для того, чтобы получить минимум необходимых для жизни продуктов?

Он отвечает: «Самое большое добро — не приумножать зла». Может быть, в самом деле это и есть та самая истина, которую предстоит обрести нашему сомневающемуся, неудовлетво-

*«Мужчины без женщин». Оморкул — Б. Макеев*

ренному герою в итоге своих многотрудных поисков?

Да, но зла ведь он не творит и так. Врач не берет взяток с больных. Учитель — не давит педагогической рутиной нежные детские души, как недоброй памяти Светлана Михайловна из фильма «Доживем до понедельника». Никогда не станет такой герой подсиживать товарищей по работе ради повышения и уж, конечно, не станет писать «липовую» диссертацию ради звания, престижа и денег...

А покоя, удовлетворенности нет.

«Я вдруг стал понимать, что гораздо больше уважал бы себя, если бы не суетился, не придавал значения всем мелочам, которые отвлекали меня от главного... моей профессии». Это слова Алексея Сергеевича Павлищева из фильма «Из жизни отдыхающих». Героя, о профессии которого мы узнаем лишь из аннотации: в самом фильме решительно ничто не указывает на то, что Павлищев — хирург. Это обстоятельство, сюжетно оправданное тем, что герои находятся на отдыхе, но наносящее несомненный ущерб полноценности, объемности характера персонажа, являет собой предельное выражение той самой тенденции минимизирования роли дела, профессии в духовной жизни героя. Обезличенность героев невольно воспринимается как следствие отрыва человеческой личности от естественной сферы ее самореализации, немыслимой как вне социально значимой деятельности, так и чисто формально «задействованной» в общественном механизме, не обусловленной глубинными личностными потребностями именно в этой и никакой иной работе.

«А знаете, — продолжает свой грустный монолог хирург Павлищев, — чертовски хочется, не славы, конечно, нет, а сделать что-нибудь.. такое... что-то существенное, чтобы люди вспоминали тебя с благодарностью...»

Александр Агеевич Гкаличев из фильма «Нарынский дневник» строит для детей карусель. Дело доброе и нужное, ребятишки будут рады... Но все-таки почему именно карусель, когда наверняка более необходимого не хватает еще в быту строителей Токтогульской ГЭС? Вот в будущем, когда разольется море и будет «курорт не хуже, чем на Кавказе», в будущем, ради которого трудится Агеич на своем посту экскаваторщика, будет и карусель, и многое другое, что порадует юных токтогульцев...

В фильме Видугириса мы лишь мельком увидим Агеича за рычагами экскаватора. Зато долго, очень долго будем наблюдать его проход по улицам, среди буднично спешащих людей, волочащего за собой огромную, странной формы дребезжащую трубу — приспособление для будущей карусели. Нетрудно уловить особый авторский интерес и сочувствие к странному «хобби» немолодого уже человека. Узнаем мы и еще одну вовсе удивительную вещь: оказывается, тот же Агеич, и тоже в немолодом возрасте, самостоятельно одолел высшую математику. Чтобы сыну помогать — так объясняет он эту свою странность, но тут же вносит дополнение: не только поэтому. Математика, оказывается, нужна ему «для души».

На вопрос, почему карусель, у Агеича один ответ: «Так детишки же рады будут...» А по вопросу о добре он не согласен с Григорием: «Добро делать надо (мало не делать зла! — *Г. В.*), а когда о нем говоришь, то оно перестает быть добром...»

Может быть, именно поэтому-то и не стоит надеяться, что ответ Агеича разрешит вопрос о выборе «дела жизни» в масштабе, заданном всей сложностью духовной ситуации в современном кинематографе. Да и ничье самое мудрое слово не в силах его разрешить. Но вот ребята, которые со счастливыми лицами катаются на нехитрой самодельной карусели, наверняка запомнят эту радость надолго. Прошло десять с лишним лет после съемок «Нарынского дневника». И не они ли это, не первые ли пассажиры карусели Агеича карабкаются сейчас по горным склонам к месту аварии ЛЭП, непонятые родными и близкими в странности своего жизненного выбора: почему именно эта «крутая» дорожка, а не какая-нибудь другая, полегче? Да потому, что нужен свет, чтобы не остановилась карусель...

Думается, именно потребность авторов найти адекватное художественное воплощение пафо-

са человеческого труда, одушевленного высоким чувством призванности, пафоса душевного воплощения, обретаемого человеком в любимой работе, продиктовала специфический жанр фильма «Мужчины без женщин». «Романтическая музыкальная баллада» — так определили ее авторы.

Тема «человек и его дело», сквозная для творчества А. Видугириса, пришедшая в первую игровую его картину из предшествующих документальных, обретает особую актуальность на нынешнем этапе духовного пути кинематографического героя. Может быть, поэтому картина в целом, начиная с названия, с необыкновенной легкостью включается во многие бытующие сегодня в кинематографе контексты. И говорить «вокруг» нее порой интереснее, чем «внутри» нее. Отчасти здесь «повинен» жанр: романтическая баллада предполагает романтическую заданность в характерах персонажей.

Не потому ли групповой портрет героев оказался более значительным идейно-художественным достижением фильма, чем индивидуальные портреты?

Авторы стремятся придать персонажам большую объемность, достоверность и убедительность. Они смело вводят в свою романтическую балладу ощутимые в ряде сцен элементы иного жанра — бытовой психологической драмы.

И вносят их главным образом появляющиеся в сюжете (вопреки названию) женщины.

Основная повествовательная линия фильма решена в лирическом ключе. Лиризм этот рожден особым авторским отношением к людям, ставшим прообразами экранных персонажей, — героям прежних документальных лент А. Видугириса, мужественным покорителям Нарына, людям, среди которых режиссер живет и плодотворно трудится вот уже полтора десятилетия.

*«Мужчины без женщин». Асель — Д. Камбарова, Касым — С. Чокморов*

Ретроспективно обозначенные в фильме линии частных судеб героев выпадают — не без ведома авторов, видимо, — из общей лирической тональности: это уже скорее драма, чем лирика. Лирический герой, таким образом, оказывается введенным в драматический контекст, где он не может оставаться только лишь носителем авторского пафоса: он должен обрести человеческую конкретность, все его действия в этом ряду требуют уже не только обобщенно-социальных, но и конкретно-психологических мотивировок. Как же проявляют себя в этой ситуации герои фильма «Мужчины без женщин»?

Отношения героев с женщинами сложны и, нельзя не заметить, весьма далеки от благополучия. Личные судьбы всех четверых даны на переломе, чреватом самыми серьезными и неблагоприятными переменами. В опасности жизнь жены Касыма, Асель, которая решается стать матерью вопреки запрету врачей. От Игоря уходит жена, напрямик объясняя, что не желает «жить в палатке и стирать белье в корыте». Оморкула происшествие на ЛЭП сводит с Семеном, который оказывается его счастливым соперником; это же происшествие ставит Семена перед реальной угрозой разрыва с женой.

Случайно ли такое соединение конфликтных личных судеб? Или в совпадении этом таится какая-то закономерность?

«Эх, Семен Михайлович, хороший вы человек... И вас, Марья Ивановна (это жена Семена. — *Г. В.*)... И вас, Любовь Николаевна, с праздником. Спасибо за ласку». Такими словами, сказанными Семеном в час успешного окончания нелегкой и опасной миссии верхолаза, завершается для нас развитие его личной судьбы: фактический, эмпирический ее итог остается неизвестным. Вместо него — такое вот довольно оптимистическое многоточие (оптимизм — в характере Семена, каким его играет В. Скоропись). Да еще — вдребезги разбитые героем часы, неумолимо отсчитывающие мгновения, приближающие встречу жены и Любы. Камера являет нам различные варианты воображаемой встречи двух женщин, рожденные коллективной фантазией троих мужчин, весело обсуждающих щекотливую ситуацию, сложившуюся в этот самый момент в квартире Семена. Однако реальный драматизм встречи хозяйки и непрошеной гостьи остается за кадром, ибо он, этот драматизм, конечно же, разрушил бы стилистику «романтической баллады», последовательно выдерживаемую в картине.

Но тут происходит непредвиденное, некий парадокс восприятия. Этический, психологический состав ситуации «треугольника», тысячекратно тиражированного нашим житейским и зрительским опытом, оказывается чрезвычайно стойким, не поддающимся трансформации посредством поэтического контекста, и конфликт этот разрешается не в пользу стилистики фильма: на какой-то момент под сомнением оказывается ее правомерность. Не слишком ли она, эта стилистика, в самом деле, облегчает герою жизнь? Разбил часы — и никаких проблем: в финальных кадрах он садится в подвернувшуюся машину к веселым приятелям, сопровождаемый добродушным ворчанием: «Бабник».

И хотя понимаешь, что этот «бабник» способен без лишних слов каждый день идти на риск, что здесь надо искать его человеческую сущность и что именно на этом делают акцент авторы, — инерция восприятия все-таки срабатывает: не слишком ли снисходительно отпускаются Семену его земные грехи?

В противоположность Семену, явно недооценивающему реальную сложность своих семейных обстоятельств, Игорь Репнин (В. Жолобов) на протяжении всего фильма переживает разрыв с женой и сыном. Отношения его с семьей, как они раскрываются в закадровых диалогах, веских драматургических оснований для подобных переживаний не дают. Слишком уж очевидна неправота не понимающей мужа «столичной» жены, слишком явно «отрицательна» фактура ее «жениха»... При столкновении с объективно «драматургичными» личными обстоятельствами Оморкула («треугольником» Люба — Семен — Оморкул) рефлективная раздвоенность Игоря оказывается откровенно беспомощной («И ее он любит... И жену тоже... Не знаю... Не приставай ко мне боль-

ше...»), как и романтический максимализм Оморкула, находящего успокоение в весьма проблематичном утверждении, что нужен Любе все-таки именно он...

Отношения Асель и Касыма не обнаруживают, в отличие от прочих, подобного конфликта между объективным своим содержанием и формальным способом разрешения; они естественно и органично вписываются в стилистику фильма. Это вполне закономерно: дело в том, что Асель (Д. Камбарова) — единственная из героинь фильма, пытающаяся существовать вместе с мужчинами по жестким законам романтической «вертикали» (недаром родина ее — горный джайлоо!), вместе с ними *осилить крутое восхождение* к вершинам долга — хоть и своего, специфически женского: наперекор запрету врачей подарить Касыму сына. Остающаяся внизу, «на земле», она все-таки фактически вне быта; она неизменно является нам в переломных, предельных ситуациях, характерных скорее для романтической, чем для психологической драмы: в момент рождения любви, затем на грани рождения новой жизни и собственной гибели. Конфликтность, драматизм вносится в их отношения с Касымом не разностью поэтических потенциалов «верха» и «низа», подвига и быта, а обстоятельством, которое ни от кого и ни от чего не зависит: у Асель больное сердце. Хотя, вовлеченное в метафорический ряд, оно, это обстоятельство, могло бы, пожалуй, служить лишним доказательством того, что для женщины «восхождение» и отрыв от быта всегда драматичны...

Рассмотренные выше личные конфликты каждого из героев и способы их экранного разрешения свидетельствуют о том, что герои «баллады» не выдерживают испытания драмой. Реальные сложности жизни «внизу», не менее трудно преодолимые, чем крутизна горных склонов, не всем героям оказываются под силу. А раз так, закрадывается невольное сомнение: «уход» героев в горы, «наверх» не есть ли в то же время невольная попытка уйти от этих самых сложностей?

В финальных кадрах фильма наконец загорается свет: авария ликвидирована. Во мраке долин вспыхивают и разбегаются светлые точки огней. И снова вспоминается, что Видугирис в недавнем прошлом кинодокументалист и оператор. Впечатляющий кадр! С такой головокружительной высоты не разглядеть, не найти среди этих светлячков оставленные героями дома. Мы не узнаем, что ждет их по возвращении: мир и тепло или же пустота и одиночество. Мы тревожимся за них и вместе с авторами желаем им счастья. Свет, зажженный героями, очень нужен людям — насчет того, что человек вполне может обойтись свечкой, Игорь Репнин, конечно, пошутил. Но прав он в том, что и свечи тоже нужны: для «душевного разговора». Душевный разговор в *фильме начался, но не состоялся до конца*. Ну, а свою миссию герои выполнили — вернули свет в долины. Свет должен гореть.

А разговор по душам непременно получится. Даже если следующий свой фильм А. Видугирис снова сделает в близком ему романтическом жанре. Художник ищет свою личную интонацию в игровом кино. Пожелаем ему успеха!

*Инна Вишневская*

# Островский продолжается

**«БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ»** (по одноименной пьесе А. Н. Островского)
Сценарий и постановка Е. Матвеева. Оператор Л. Калашников. Художник С. Валюшок. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1981.

Давно я заметила: драмы, где много символики, метафорического изыска, где бессюжетность и бессобытийность выдаются за философский подтекст, — такие драмы, сколь бы ни были они модны для своего

часа, быстро умирают. И напротив, драмы, крепко привязанные к быту времени, густо переплетенные национальными мотивами и вследствие этого вроде бы абсолютно непонятные иным векам и иным странам, — живут долго, свободно становясь достоянием мировой литературы, мировой сцены, мирового кинематографа.

Казалось бы, парадокс: вненациональное, идущее поверх сегодняшнего быта быстро испаряется из всемирного сознания. И наоборот, густо национальное, целиком зависящее от примет конкретного исторического дня навсегда остается в сознании человечества. Но парадокс этот — внешний. На самом же деле конечен внебытовой символ и бесконечна бытовая правда, ограничена самоцельная метафора и безгранична живая реальность, зафиксированная художником в полнокровных реалистических образах. Именно в этом смысле — всегда молод, понятен другим народам Островский. Летописец замоскворецких нравов, он оказался создателем целой галереи характеров, узнаваемых во все времена едва ли не всеми народами. Пьесы Островского — полная психологическая, социологическая, типологическая энциклопедия, где описаны все народные типы, потому что глубоко, тонко, совершенно раскрыт в них быт, лад, склад и несклад одного народа.

Писатель, с такой чуткостью схвативший самые разные грани и оттенки русского национального характера, не мог не провидеть, не предощутить, не услышать будущего развития этого характера — причем не

*«Бешеные деньги». Кадр из фильма. Телятев — Ю. Яковлев, Васильков — А. Михайлов, Глумов — В. Спиридонов*

только в гармонически светлых его проявлениях, но и в драматических коллизиях. Утопии Островский оставлял сказкам, для «пьес жизни», каковыми и были его пьесы в подавляющем большинстве, он выбирал жизнь, реальность. Да и сказки Островского тоже драматичны, остроконфликтны. Тает прелестная Снегурочка — побеждает Весна: победа одних оборачивается трагедией для других. Истинный сценический литератор мыслит конфликтами, противоречия — его стихия, к гармонии он ведет через потрясение.

Островский, писатель на все времена, право же, думал и о нас. Этой иллюзии нельзя не поддаться, размышляя о типах Островского, соотнося их с движущимся временем. Они изменялись, но не исчезали, обретали новые признаки, но не теряли признаков первичных, возникших в конкретном историческом времени. Нельзя, разумеется, доходить до вульгарных крайностей и изображать Катерину — бунтовщицей, Жадова — пылким революционером, а Городулина — болтуном из Государственной думы. Однако нельзя не отметить, и как легко высекается современное содержание из классической формы. Но когда иные современные постановщики, берясь за Островского, подчас отрывают его персонажей не только от их, но и от нашего быта, переводят конкретное в условное, четко социальное в абстрактно-духовное, — проигрывают все: и Островский, и современная режиссура. Полагать, что бытовое затемняет вечный смысл вещи, а верность реалиям ушедшего времени мешает выявить ее современность, — одно из самых устойчивых заблуждений, не изжитых и поныне, хотя сегодняшняя практика театра и кино знает примеры истинно современного прочтения классики, когда классик не страдает от произвола потомка-интерпретатора.

Е. Матвеев поставил на экране комедию «Бешеные деньги» не вообще под рубрикой «классика», но в живом контексте современности. Притом что в картине любовно, детально, я бы сказала — смачно воссоздан быт эпохи «Бешеных денег», воссоздан реалистически густо (совсем не в модном ныне стиле ретро, чьей формообразующей чертой выступает изящество отделки, мастерство стилизатора), контакт времен — прошлого и нынешнего — состоялся: фильм исполнен сегодняшних мыслей, чувств и тревог.

...Коляска московской красавицы Лидии Чебоксаровой проезжает по Москве. Мелькают старинные особняки, знакомо-незнакомые московские улицы — образ дворянско-купеческого города, заданный сразу, с первых кадров, вбирает в себя экспозицию комедии «Бешеные деньги». Только ритм меняется: тут не степенно все, но истово; не медленно, не шаг за шагом, не от самовара к самовару «до седьмой тоски», как принято у Островского, а действие сразу взято с движения, точнее — с сумасшедшего пробега Василькова.

Пораженный красотой Лидии, Васильков из фильма сначала велит кучеру ехать быстрее, потом выскакивает в нетерпении из коляски и бежит по дорожкам сада, куда приехали Лидия с маменькой, бежит, неприлично размахивая руками, не разбирая дороги, пугая «аборигенов» — неспешно прогуливающихся мещан во дворянстве. А затем взбегает по лестницам садовых театров и ресторанов, прячется за аполлонами и венерами, неожиданно выскакивает из-за античных статуй, чтобы бежать дальше за поразившим его кумиром — Лидией. Как все вокруг мечутся в поисках бешеных денег, так заметался и Васильков — на сей раз в недежде обрести любовь. Во всяком случае герой, едва появившись, включился в бешеную погоню. Одни гонятся за бешеным капиталом, другие — за бешеной страстью... Заряженные противоположными зарядами, эти потоки сталкиваются, они несовместимы. Там, где пробегает Васильков, вдруг образуется пустота — он нарушил какие-то неписаные законы. Там, где скапливается гуляющее общество, — цепенеет Васильков. Общество для него — преграда, ее надо преодолевать, с ним надо бороться, уживаясь, и, борясь, уживаться.

*«Бешеные деньги». Лидия Юрьевна — Л. Нильская, Васильков — А. Михайлов*

Конфликт задан в первых же кадрах — изменением ритма комедии Островского. Нерв конфликта обнажился сразу, пелена сонной одури слетела со старой Москвы, обнажились подлинные механизмы темных и светлых страстей.

У Островского не было расчета на этого могучего помощника — экран. Средствами величайшего мастера слова выстраивал он ритмический рисунок своих пьес. Сегодня есть кинематограф, в чем-то предощущаемый Островским, как и многими другими великими писателями. Это для него, для кино, конечно же, предназначен финал «Бесприданницы» — с его многоголосием, симультанными сценами, множественными дуэтами, не сменяющими друг друга, но наплывающими один на другой. Это для кино написан бульвар в «Грозе», где и гуляют, и заходят в церковь, и рассматривают фрески, и сплетничают о Кабановых, и знакомятся, и обретают капиталы, и теряют нажитое, и влюбляются, и разбивают сердца, и ждут грозы; и все в одно и то же время, параллельно — в движущейся панораме, будто бы спрятана где-то здесь, за деревьями, скрытая камера.

Режиссер читает Островского, обнаруживая сегодняшнее экранное мышление: в сонной одури открывает динамику, внешняя застылость, неподвижность облекается в действие. Возник Васильков — и все закрутилось, проявилось, ожило, приобрело новый смысл — запущена рулетка, взметнула колесо судьбы, открылся аукцион, началась игра, где ставка — бешеные деньги в обмен на чистую душу.

А затем — знаменитый московский сад Эрмитаж с гуляющей «чистой» публикой и развлечения — музыка, бильярдная, ресторан, тир, эстрада, карусель, палатки-лотереи, фонтаны. И бегающий с колокольчиком мальчик в швейцарской ливрее, в форменной шапке. Маленький мальчик с большим колокольчиком, путающийся в казенной одежде не по росту, — прелестная находка экспозиции. Вроде и всегда он был в нашем сознании, этот несчастный, веселый ребенок, дающий знак оживлению взрослых. Какой-то диккенсовский персонаж посреди купеческой Москвы волчком крутится под ногами у нарядной публики, встряхивая своим колокольчиком, словно объявляя старт очередного забега...

*«Бешеные деньги». Васильков — А. Михайлов, Надежда Антоновна — Е. Соловей*

И особняк, где живут Чебоксаровы, — поистине московский. И в таких вот дворянских особняках, а не только в провинциальных купеческих домах лились слезы невидимые, точили бедных родственников, заедали чужие жизни и не знали «трудового хлеба», о котором тоже писал свои пьесы Островский.

Из густого этого быта выступает герой — Савва Геннадьевич Васильков, о котором так много написано в критике, которого так по-разному играли в разные времена. Был он и холодным предпринимателем, и страдающей душой. Актер А. Михайлов и режиссер Е. Матвеев, выстраивая образ Василькова, сохранили и социально-бытовой фон, и типические черты этого характера, найденные целым рядом превосходных актеров за долгую сценическую жизнь Саввы Геннадьевича. Но в трактовку образа привнесено нечто новое.

Васильков из фильма (да не осудят меня за вульгарный социологизм) — «деловой человек» своего времени, чем-то напоминает... Чешкова, знаменитого «человека со стороны», так долго занимавшего воображение и зрителей, и критики, и всего нашего общества. Уже слышу: дворянин Васильков, наживающий капитал, и инженер Чешков из современной пьесы Дворецкого — какая натяжка! Пусть будет натяжка. Все лучше абстракций, недоговоренности, неузнавания классики во времени, безадресности ее мотивов и типов. Наступающий на лагерь бешеных денег Васильков — человек для своего времени новый. У него трезвый, ясный ум, жесткая мораль человека, приученного зарабатывать деньги своим горбом. Не случайно режиссер счел необходимым показать Василькова в труде, когда вместе с рабочим людом идет он по шпалам, — предприниматель, закладывающий основы русской промышленности. И хотя сцена эта описательная, она нужна для того замысла, о котором идет речь: Васильков знает цену труда, а значит, и цену человека, цену денег.

К сожалению, пропущена в тексте фильма реплика слуги Василькова о том, что он с барином доезжал почти до Лондона «при машинах». А ведь само слово «машина», столь редкое в пьесах Островского, дорогого стоит. Оно очень важно для раскрытия делового, так сказать, «машинного» характера Василькова, характера нового и пока

еще не признанного, не до конца «национального» (отчего, кстати сказать, — и это отлично сделано в фильме — от него все время отступаются окружающие).

Конечно же, прямо противоположны социальные цели Василькова и нашего Чешкова — стоит ли останавливаться на этом особо! Но есть, есть общее — в типе натур, в зерне характеров. Деловые люди рождались в гуще неделового дворянства как реакция на прекраснодушие, краснобайство и безделье охотников до бешеных денег. Чешковы возникли как антитеза тому стилю работы, который чрезмерно полагался на высокие слова и прекрасные дела. Уже в этом — сходная закваска, общность структуры.

И когда Васильков — А. Михайлов «каменно» спускается по лестнице и от него в испуге отшатываются дворянские, купеческие кредиторы — идет новый хозяин! — снова вспоминается Чешков, безжалостно наступающий на разгильдяйство и романтические благоглупости. И еще одна общая черта есть у двух этих типов. Я бы назвала ее эмоциональной недостаточностью. Деловая хватка, поглощенность «деланием» оплачивается сниженной эмоциональной жизнью. В результате, несмотря на одержанные победы, люди «дела» все же фигуры страдательные, жизнь обделяет их радостями.

Не могу не сказать, что А. Михайлов пропустил важный мотив в пьесе Островского — драму героя. Не сюжетную драму — разочарование в Лидии, но драму нравственную: жизнь, как песок, уходит меж пальцами, не оплачена она любовью и теплом. Дело — торжествует, душа — никнет.

Однако в фильме уловлен другой мотив образа — предчеховский. Ведь это Васильков, как позже Лопахин — вишневый сад Раневской, купил имение отца Лидии, ведь это он — новый хозяин жизни в дворянских вишневых садах, в эрмитажных купеческих кущах. Чеховское, так звучно произнесенное и сыгранное в фильме, дает перспективу характера, его проекцию на будущее. Все богаче, все сильнее и все несчастнее становится этот новый хозяин. Так понимали его и Островский, и Чехов, и Горький, взявший из их рук эстафету.

Лидия Чебоксарова — героиня фильма, ради которой кружится ярмарка тщеславия, — сама по себе всего лишь «вещь». Это слово найдено и для нее, только Лариса Огудалова в «Бесприданнице» произносит его с ужасом, Лидия же — с восторгом. Там — трагедия, тут — комедия.

Но Островский не писал «чистую» комедию, как и «чистую» трагедию. Он смешивал краски. Желающая продаваться Лидия тоже должна иметь миг прозрения, тоже должна ужаснуться бездне, и не сюжетной только — надо ехать в деревню, но и нравственной: продаваться страшно, ведь теряешь себя, собственное лицо и душу. Драма Лидии в том, что себя, живую, она переводит на язык политэкономии: товар — деньги — товар. Живой товар становится мертвым.

Актриса Л. Нильская не сыграла этого момента истины. По правде сказать, выбор героини представляется мне не самым удачным. Наверное, среди современных актрис есть претендентки, более точно попадающие на эту очень сложную, многогранную роль. Не станем огорчать талантливую актрису Л. Нильскую, столь обаятельную и живую в ролях современного репертуара, однако здесь ей не хватает прежде всего профессионального опыта, без которого невозможно сыграть роль классического масштаба — палача и жертву одновременно. В аннотации к фильму (их упорно пишут штампованно и примитивно) сказано, что Лидия «хищница, готовая ради роскоши пренебречь нравственными нормами». Конечно, она и хищница, но она и жертва, жертва собственного аморализма, жертва и Василькова. Пусть он говорит, что искал в ней душу, но в том-то и дело, что ничего не искал, а сразу же кинулся покупать за свое золото ее красоту. Лидия в этом поединке поначалу даже более честна, она не скрывает, что не любит Василькова, эта деловая женщина

выходит замуж — словно деловой договор заключает. Но в трагедии Василькова и Лидии он виноват не менее, чем она. Комедия ошибок оканчивается трагедией чувств.

В образе Лидии из фильма отблеска трагизма нет. Актриса играет хищницу — не более того, забывая к тому же о том, что Лидия Чебоксарова — дворянка, человек определенного воспитания и бытового поведения. Но Телятев в одной из мизансцен, говоря Лидии разные скабрезности, «дает волю рукам», как говорится сегодня, что невероятно в дворянском салоне самой хищной из хищниц.

И, конечно, жаль, что не вошел в фильм знаменитый монолог Лидии: «Моя богиня беззаветного счастия валится с своего пьедестала, на ее место становится грубый идол труда и промышленности, которому имя бюджет...» Скажи она эти слова — и образ бы укрупнился, речь пошла бы не только о личной драме, но и о смене героя, о социальной победе Василькова, еще одна грань высветилась бы в его характере. Ведь Лидия заговорила его словами: «труд», «промышленность», «бюджет». Деловитость заразительна!

Не удавшийся до конца образ Лидии в какой-то мере компенсирован образом ее матери — Надежды Антоновны Чебоксаровой. В этой роли выступила Е. Соловей. Только что мы видели актрису в ролях первых героинь, и вот она уже решается отойти на характерные планы, сыграть возрастную роль. Не всякому по плечу и по душе такой переход, однако как он значителен, как по-новому раскрывает дарование художника. Е. Соловей сыграла многое — и салонную даму, и бывшую красавицу, и несчастного человека, и глупую барыню, и безумную мать, и подкрадывающуюся из-за угла хищницу, словом, здесь есть тот объемный характер, который писался Островским, тот классический масштаб, что необходим актеру в работе над классикой.

На редкость точным оказался выбор актера на роль Телятева. Ю. Яковлев как будто и вовсе ничего не играет. Перед нами сам Телятев, другим мы никогда его и не воображали, приторный и наглый красавец, вкрадчивый и мягкий, эдакий Милый Друг купеческой Москвы, только без деловой хватки знаменитого мопассановского героя. Телятеву отдал Островский блистательное свое остроумие, и актер вдумчиво оценил эту краску роли. Тот, кто остроумен — тот по-своему талантлив. Актер чувствует и играет талантливость своего Телятева. Это особый талант — контактности, душевной широты. Телятев никогда не останется один, хотя абсолютно одинок; у него не будет капиталов, но вокруг него не будет безлюдья, пустоты. Быть может, это единственный персонаж «Бешеных денег», который не должен знать драмы. Ему еще легко, для него все проходит легко. На сердце не остается рубцов, в карманах — денег, зато и не уходит жизнь. Он умеет чувственно осязать ее, как дар, и жизнь платит ему добром.

И еще один поразительный портрет — П. Кадочников в роли князеньки Кучумова. Актер пользуется красками гротеска, позволяя себе смешать реальные грани характера, реальные грани времени, реальные грани возраста. Вот когда, думая об Островском, вспоминаешь Достоевского; глядя на этого князеньку, нельзя мысленно не увидеть рядом с ним другого князя — князя К. из «Дядюшкиного сна» Достоевского, так же сладострастно тянущегося за молоденькой. Но Кучумова не спасает уже ничего — даже чужая молодость, хоть перелейся она в его жилы, — потому что он умер раньше, чем родился...

... Фильм «Бешеные деньги» — фильм именно 80-х годов. Этот фильм знает, какое нынче «столетье на дворе». Век нынешний и век минувший сопрягаются в нем органично. Прошлое перетекает в настоящее без малейшего насилия над литературным материалом. Потому-то фильм естественно входит в нашу жизнь, в наши сегодняшние размышления о деловых людях и прожигателях жизни.

*Геннадий Савицкий*

# Фильм спорит с книгой

**«НЕПОКОРНАЯ»** (по мотивам романа Т. Каипбергенова «Дочь Каракалпакии»)
Сценарий Г. Марьяновского Постановка. А. Кабулова. Оператор Д. Абдуллаев. Художник Е. Пушин. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Г. Кудряшова. «Узбекфильм», 1982.

Когда тринадцать лет назад журнал «Звезда Востока» напечатал роман Телепбергена Каипбергенова «Дочь Каракалпакии», в редакцию косяком пошли читательские письма. Это было нежданно и необычно. В журнальной почте не так уже часто встретишь письмо-отклик, письмо-рецензию на опубликованное и прочитанное. Сегодня, когда случайно попадается книжка с оттиснутой на последней странице просьбой прислать в издательство отзыв, испытываешь чувство, похожее на ностальгию. Лет двадцать, а то и больше, об этом не просят. Видимо, учитывается занятость современного читателя, видимо, в самом деле стал он жить по формуле одного из персонажей Ильфа и Петрова: «прочел, отреагировал — и пошел дальше».

Да простится мне это отступление, но факт накатившейся, как волна, популярности романа Т. Каипбергенова я должен подчеркнуть и объяснить. Впрочем, «популярность» — слово неточное. Следует говорить о глубоко человеческом, яркой интернациональной окраски интересе, который вызвала «Дочь Каракалпакии». В «Звезду Востока» писали отовсюду, из самых разных районов страны. Однако географию читательской почты можно было определить одним словом — письма, за малым исключением, шли и з д а л е к а. Издалека — по соотнесению с местом действия романа, с Каракалпакией. Судя по письмам, вещь читалась явно не в поездах электрички или метро, не в автобусах. Ее читали п р и с т а л ь н о, открывая для себя неведомый (или едва знакомый) край, вживаясь в поразительную и одновременно типичную для Востока женскую судьбу, — вживаясь и остро сопереживая. Роман, что называется, брал за живое. Брал, потому что был н о в и обжигающе драматичен по материалу, незауряден по авторскому и переводческому его воплощению.

Тут необходимо еще одно отступление. Каракалпакия, составная часть среднеазиатского региона, не стала, подобно Самарканду, Бухаре, Хиве, объектом туристского паломничества Это край суровой природы — пугающе неоглядны пространства пустынь Кызылкум и плато Устюрт, зла зима, жестоко раскаленное лето; земля вспыхивает здесь по весне сочной буйной зеленью, как костер из сухих дров, но на глазах гаснет, под беспощадным солнцем жухнут травы, съеживается, поникает листва; по бескрайним просторам гуляют ветры, разнося песок, пыль и запах катастрофически мелеющего Аральского моря. На этой территории, превосходящей по площади многие страны Западной Европы, небольшой полукочевой народ в досоветское время жил трагически безысходно. Его непрестанно грабили, истязали и буквально разрывали на части воинственные и коварные соседи. А изнутри, как тяжелейшая хроническая болезнь, его разъедал, губил феодальный уклад бытия, общий, впрочем, для всех народов Туркестана. Система была изуверской. Шухрат Аббасов, изучавший дооктябрьскую историю своего народа перед тем, как приступить к постановке телевизионной эпопеи о Хамзе, нашел точные слова. Жизнь в Туркестане до революции, говорил он в одном из интервью, была столь бесчеловечна, что привела к д у х о в н о м у и с т о щ е н и ю н а ц и и; трезвому и честному уму было ясно: г и б н е т ц е л ы й н а р о д и е г о к у л ь т у р а. Сказано это об узбеках, но приложимо полностью и к каракалпакам. Приложимо с добавлением: народ, живший в отчаянной нищете и невежестве, был близок к вымиранию — куда беспощаднее сабель соседей-ханов его косили голод, болезни и в их числе такие страшные, как лепра и туберкулез.

Тут не убавить. Но прибавить есть что. Петр Павленко писал в 1930 году о Средней Азии, как об «историческом паноптикуме, где можно

*«Непокорная».*
*Джумагуль — Т. Шакирова*

видеть в действенной практике феодальное время, родовой и племенной быт, торговлю женщинами и полулегальное рабство»[1]. Задолго до него Герман Вамбери, «френги» (европеец), влюбленный в Восток и постигший его, перевоплотившись в дервиша, чтобы увидеть Бухару и Самарканд прошлого столетия, называл Среднюю Азию склепом. Там только рабы и деспоты, говорил он. Рабы — вторил ему таджик Садриддин Айни, вынося это слово в название своего романа. В склепе рабов и деспотов самым чудовищным было положение женщины — подростка, девушки, молодой жены, матери. Парадокс мусульманского Востока: величайшие его поэты изощрялись в воспевании женщины, в восторженно-самоуничижительном преклонении перед ней — общество же втаптывало ее в грязь, травило, низводило до положения бессловесной твари.

В шкале гуманистических ценностей точка отсчета одна — единственность, самоценность человеческой жизни, личности. Это мы понимаем умом. Но когда открываешь страшную книгу бытия мусульманки, бытия недавнего, всего-то лет на пятьдесят отодвинутого в историю, то в сравнении с ней даже сюжеты «Грозы» и «Бесприданницы» кажутся житейской малостью...

Мария Кузнецова, артистка Узбекского академического театра драмы имени Хамзы, народная артистка республики, дочь кокандского рабочего, для которой узбекский язык с детства был вторым родным, ушла в узбекские актрисы вопреки воле родителей. За свою преданность искусству она расплачивалась отлучением от семьи. Ее сверстницы местных национальностей платили собственными жизнями. Их убивали зверски — и открыто, «на миру», и подло, из-за угла. Этот упрощенно-схематический взгляд на историю «проводит» убийц собственных сестер и жен исключительно по разряду фанатиков-изуверов. Однако за нож брались не только они, но и обыкновеннейшие смертные, в полном соответствии с шариатом убежденные, что женщины и общественная деятельность — понятия несовместимые.

Впрочем, Джумагуль, героиня Т. Каипбергенова, и ее мать Санем ни о какой деятельности и не помышляли. Жили они в смиренной покорности судьбе. И тем не менее... «Зарипбай, чье настроение менялось внезапно, сегодня пришел как никогда разъяренным и, подойдя к сидевшей на кухне Санем, вдруг прорычал:

— Освободишь ты наконец дом? Или нет?

— Отец, да перестань ты наконец! Можешь привести другую женщину, я не возражаю. Куда я денусь со своей крошечной дочкой?

— Когда дома живет такая ведьма, как ты, кто же согласится прийти сюда? Кто?!

— Я даже согласна идти свахой к той девушке, на которой ты собираешься жениться, лишь бы ты не заставлял меня скитаться бездомной, мой благоверный!

— Брось! У меня нет времени точить лясы с тобой! — сказал бай и схватил рукоять лопаты, прислоненную к решетке юрты...» Мать Джумагуль, Санем, Зарипбай «бивал, будто взбивал палкой шерсть или вату». Байбише — старшая жена бая «схватила мешалку из котла и ударила ею Санем по голове». «Нурым, схватив Санем в охапку, навалился на нее и

[1] Павленко П А Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1953—1956, с. 19.

тут же отрезал ей под корень ухо...» Это — «картинки» семейной жизни в доме богача. То же у бедняка.

Т. Каипбергенов описывает вовсе не патологический случай, а былую н о р м у отношения каракалпака к женщине. Норму! Я подчеркиваю это для тех, кто незнаком с романом и вообще смутно представляет себе, что такое восточно феодальная деспотия, просуществовавшая в иных регионах мира до нашего времени. Но я подчеркиваю это и для себя, ибо, жестче и нагляднее высветив контраст между историческими реалиями и романом Т. Каипбергенова, с одной стороны, и фильмом «Непокорная», с другой, — а этот контраст, как ниже будет показано, есть, — я хочу понять природу спора, который фильм ведет и со своим литературным первоисточником, и с материалом исторической действительности.

Итак, «Непокорная». Слуга Зарипбая по приказу хозяина вышвыривает из дому его жену и маленькую дочь. Рыдает Санем, сопротивляется Джумагуль. А вот и сам Зарипбай (К. Абдреимов). Он буйствует — его распоряжение не выполнено в срок — и хлещет направо и налево камчой. Прижимая к себе девочку, голосит насильно втащенная на арбу Санем. «Папа... папочка!» — кричит Джумагуль. Еще один удар камчой — и двинулась арба прямо в зиму, в мороз, в снег, увозя в неизвестность двух лишившихся крова женщин. Жестокая сцена. Но как красива зима, этот снег, лежащий и падающий, как выразительны на белом фоне лица и одежды! А потом ворвется на экран весна — сочной зеленью трав, пламенеющими маками — и, кажется, больше уже не уйдет из фильма, живя в нем прохладой и тенью густой умытой листвы, ярким, но спокойным солнцем. Промчится по весенней степи красивый, ладный и ловкий джигит Турумбет, повстречается с повзрослевшей Джумагуль, и мы увидим удивительно привлекательную молодую женщину с открытым спокойным лицом, с кокетливой лукавинкой в глазах и еще чем-то таким, что лучше всего передается словами «знает себе цену». У Турумбета и Джумагуль будет красивая, не оторвешь глаз, свадьба. Лирична, полна чувств сцена их первой близости, снятая при ровном мягком свете. Словом, все, как у современных киногероев...

Полноте, неужто в самом деле перед нами Каракалпакия середины 20-х годов? Неужто на экране тот самый народ, который молодая Советская власть героически вытягивала из средневековой тьмы, из кошмара голода, болезней, физической и духовной деградации? Неужто, наконец, мы видим типичную «дочь каракалпака», сверстницу тех мусульманок, о которых один из зачинателей каракалпакской советской литературы Хожамет Ахметов писал спустя одиннадцать лет после Октября:

> В ауле есть бии[2], старейшины,
> Девушек покупают за калым,
> Подумай о их судьбе,
> Думать о них — твой долг, молодежь!?
>
> *(Подстрочный перевод)*

Да нет же, конечно, нет. Историко-временная, этно бытовая, социально-психологическая достоверность (а она в полной мере присуща роману) или вовсе отсутствует в фильме, или едва-едва проступает в неакцентированных случайных деталях. И если мерить «Непокорную» исходными критериями историко-революционного киноповествования, то этот фильм, скажем без обиняков, имеет очень мало сцеплений с реальной историей. Да он и не ориентирован на историзм, что явствует уже во вступительном титре, сообщающем: действие происходит в д а л е к о й Каракалпакии. Позвольте, от кого далекой? От авторов фильма, живущих в Узбекистане бок о бок с каракалпаками? От зрителя? Но тогда — какого, где именно обитающего? А может, «далекая» — это случайно проскочивший журналистский штамп?

Нет. Это формула подхода к материалу, характера его видения и, если хотите, способа его истолкования. И, всматриваясь в фильм, начинаешь понимать провомерность и такой позиции. Авторы сознательно отказались от традиционной для среднеазиатского кинематографа художественной реконструкции социально-психологических и политических перипетий борьбы за Советскую власть в их неповторимой национальной конкретности. Они, как я полагаю, принципиально не пошли путем фильмов «Без страха» и «Поклонись огню», произведе-

[2] Бий — бай, помещик, хозяин.

ний той же тематики, что и каипбергеновская «Дочь каракалпака», в которых с жестокой правдивостью было показано, как старое, античеловеческое не только не отступало, но агрессивно шло в бой, железными когтями впивалось в революционную новь и рвало ее с мясом и кровью. Создатели «Непокорной» предпочитали оставлять за кадром кровавые эпизоды классовой борьбы. В фильме использованы различные способы деконкретизации, «отдаления», «отстранения» от реальной исторической действительности воспроизводимых жизненных картин. Один из них — замена изобразительно-действенного ряда рядом словесно-информационным. Бандитское уничтожение девушек, направлявшихся в город на учебу, поджог басмачами селения, где в результате погибли маленькие дети, акт наделения батраков землей — все это дано в словах, в диалогах и репликах персонажей. Событийное движение исторического времени превращается в фильме не то в фон, не то в так называемую атмосферу сквозного сюжетного действия, а скорее всего — в его социально-политическую подсветку. Авторы не «историю пишут», не роман экранизируют, а рассказывают некую современную легенду, истоками своими уходящую в историю и обретающую некоторые опоры в романе.

Но почему именно легенду?

Талантливый писатель и кинематографист Г. Марьяновский (это его переводу «Дочь каракалпака» обязана своим успехом у всесоюзного читателя), принимаясь за сценарий фильма, верно рассудил, что пассивное следование по сюжетно-образному руслу литературного первоисточника кинематографически непродуктивно хотя бы потому, что у полуторачасовой ленты содержательная вместимость несравненно меньше, чем у романа. В романе деятельно прослеживался длительный процесс социально-психологической эволюции героини, процесс коренного изменения ее характера, превращения безличного и безличностного существа в деятельницу, хозяйку собственной судьбы. Это и составляло предмет читательского интереса. Пространство же односерийного фильма исключало возможность дать адекватную длительность индивидуальной жизни в нарастающей множественности ее сопряжений с эпохой. Да и такая длительность была бы для экрана «некиногеничной». Требовалась иная, лаконичная и емкая, драматическая конструкция. Сценарист находит новую формулу сюжетно-конфликтного зерна вещи.

В романе Турумбет, равнодушный к Джумагуль как к женщине, изгоняет ее из дому с грудным ребенком за то, что она родила не сына, а дочь; это — апогей систематического террора, которому молодая женщина подвергалась под кровом мужа.

В сценарии же любимая Турумбетом Джумагуль, будучи беременной, уходит от мужа, потому что он, по ее слову, скотина и еще, как неожиданно открывает она, участник убийства.

В сценарии (а затем и в фильме) любовь и вера в любимого для Джумагуль — едины, неразделимы. Когда Турумбета по подозрению в преступлении арестовывают и забирают в ГПУ, она с ружьем бросается освобождать его. Между Джумагуль и чекистом Емберговым происходит такой разговор:

«Емберген о в. Где же он... две ночи был? Знакомых, друзей, сам говорил, нет у него в вашем ауле...

Джумагуль (*пересилив себя*). У меня он был.

Емберген о в (*недоверчиво*). До свадьбы еще?.. Нет, дорогая, не верю, не похожа ты на такую.

Джумагуль. Выходит, похожа.

Емберген о в. Хорошо. Допрошу. Если он подтвердит, что так оно и было...

Джумагуль резко вскинула голову.

Джумагуль. Настоящий джигит сам погибнет, а ту, что любит, порочить не станет!»

Перед нами — чрезвычайно сильный характер. Эта женщина готова не на рабское, а сознательное самопожертвование, ради мужа она, мусульманка, поступается честью своего имени в глазах стороннего мужчины. Но она требует в любви высокого нравственного паритета, и когда этот паритет нарушен, когда обнаруживается вдруг, что ее джигит — действительно дрянь и преступник, она сама рушит семью.

Каипбергеновская Джумагуль — типичная дочь каракалпака, рабыня, следующая долгим и трудным путем духовного выпрямления. Джумагуль же сценария — фигура исключительная, непокорная, она прямой дорогой выходит к новой жизни, чьи нравственные устои совпадают с ее собственными. Радикальная трансформация индивидуальности героини, выводящая ее за пределы типичного, социально обусловленного характера каракалпакской женщины 20-х годов, закономерно ввела жанрово-стилевую трактовку материала в русло своеобразной легенды, направила авторов по пути мифологизации истории.

Так начался спор с романом, спор неизбежный. Ведь такую фигуру, как Джумагуль Г. Марьяновского, явно современную по типу личности, органично вписать в картину каракалпакской действительности 20-х годов, картину, требующую красок суровых и исторически точных, было невозможно. И потому постановщик А. Кабулов, оператор Д. Абдуллаев и художник Е. Пушин вычеркивают из предметно-пластической фактуры фильма кровь, пыль, грязь, зной, пот, сушь, голодные лица. Они последовательно преображают, эстетизируют и среду, в которой действуют герои «Непокорной», и их облик. И возникает на экране некая почти условная, почти лишенная национально-временной конкретности Каракалпакия — далекая страна. Она отстранена от нас далью прошедших времен и волею авторов фильма вдруг приближена к нам. Так приближает прошлое усилие памяти. А человеческая память избирательна и прихотлива. Она смещает временные пласты, причудливо соединяет минувшее с нынешним днем — у нее свои законы. И если обращается она к героическому, непреходящему, святому, история нередко предстает в ее зеркале, как легенда, в которой высокая цель, возвышенный идеал оказываются достигнутыми уже тогда, в прошлом. Так среди восточных рабынь, еще не осознавших, что склеп феодальной деспотии уже рушится, неожиданно вырастает фигура Непокорной — прекрасной, духовно свободной женщины... пришедшей в двадцатые годы из нашего сегодня.

Легенда легендой, но все же традиционные «опознавательные знаки» историко-революционного киноповествования на восточном материале в фильме присутствуют. Тут и зверствующие басмачи; и мимикрирующий бай, злобный и деятельный враг Советской власти; и злодейское ночное убийство активистки; и смелый молодой учитель-подвижник; и поджог только что отстроенной школы... Но все это — как сюжетный пунктир, местами необязательный, порой откровенно условный. Характерный пример: богач Дуйсенбай, демонстрируя «сознательность» и лояльность, дарит свое зерно беднякам: «только б не видеть голодные лица — сердце болит». А голодных-то лиц на экране и нет. Более того, фильм красочно воспроизводит «заложенный» в сценарии эпизод: «Шумит чимбайский базар. Идет торг зеленью и баранами, рисом и поношенными вещами, лепешками, кумысом и жареной рыбой. Возгласы: «Рыба жареная! Свежий кумыс! Подходи, дорогая!» Какой уж тут голод! «Описки» такого рода иногда просто режут глаз и слух. Джумагуль, которую играет Тамара Шакирова, потрясенная известием о гибели подруги, плачет — и тотчас, спустя несколько мгновений, буквально в том же кадре, смеется в обществе мужчины. Невнимание к элементарной логике экранного развертывания предлагаемых сюжетом ситуаций можно было бы квалифицировать просто как режиссерскую небрежность. Но здесь другое, здесь, видимо, неизбежные издержки спора кинематографического замысла с романом. Социально-психологическая проза, изначально напитавшая сценарий, мешает фильму, стремящемуся прозвучать как романтическая легенда, мешает своими подробностями, обстоятельностью, прописанностью связей быта и политики, индивидуального и общественного. Романные мотивы влекут за собой в сценарий, а затем и в фильм фрагменты романной плоти, и они предстают на экране во «взвешенном», автономном состоянии.

Явление это куда как не ново. Без малого тридцать лет назад Е. Габрилович, размышляя над собственными уроками экранизации «Жатвы» Г. Николаевой, писал: «Извлекая из романа одно и решительно удаляя другое, мы тем самым прекращаем его нормальную худо-

*«Непокорная». Джумагуль — Т. Шакирова, Турумбет — К. Мирходиев*

жественную жизнь. В процессе такой операции получаются некие иссеченные из романа обрубки с нарушенной соединительной тканью, с перерезанными нервами и порванными сосудами...» Альтернатива этому, по Габриловичу, одна: «создать новый целостный художественный организм, близкий роману и являющийся новым произведением искусства».

Новый художественный организм авторы «Непокорной» создали. Но целостности его, стилистической чистоты, завершенности жанрового облика, как об этом говорят, в частности, приведенные выше примеры сбоя логики и достоверности, до конца не достигли. А могли ли достичь? — на минуту задаюсь я, кажется, надуманным вопросом. Достижим ли вообще оптимальный художественный результат в коллизии, когда творческий конфликт с первоисточником преднамерен, авторски задан, а принципиальный отказ от родства с ним, «материальной» зависимости от него невозможен (иначе — зачем надо было «огород городить», на роман опираться!)? Не знаю. Убежден только, что этому вопросу должен предшествовать иной: во имя какой цели автор-кинематографист вступает в спор с интерпретируемым литературным произведением. В данном случае — во имя какой цели каипбергеновская Джумагуль, родившаяся рабыней, заменена Джумагуль — Непокорной? Фильм открывает эту цель со всей очевидностью: авторам его всегда была дорога современная тема бескомпромиссной нравственной силы, единственно способной дать человеку счастье и свободу, и они сильно и убедительно развертывают эту тему в образах Турумбета, Гульбике и Джумагуль.

Работящий, созданный для счастливого отцовства, для тихой семейной жизни застенчивый парень — таков на экране Турумбет (К. Мирходиев). От природы он впечатлителен, чувствителен, робок и добр. Но что доброта без твердых нравственных понятий! Ему, батраку от рождения, льстит быть на особом, «сыновнем» счету у богача Дуйсенбая (Н. Рахимов). Но за байскую «любовь» надо платить: сначала прислужничеством, потом услужением, а в конце концов — верной службой. Эта служба и превращает батрака в убийцу батра-

чек. Нравственное обнаруживает прямую связь с классовым. Отсутствие моральных устоев закономерно ведет к утрате социальной опоры личности. Начинается ее расщепление, психический распад. Чувствуя его необратимость, Турумбет решает покончить с собой, но безуспешно. Кажется, искупление возможно: горит школа, Турумбет бросается в огонь спасать детей. Быть может, этот огонь для героя и очистителен. Но все равно в финале он рухнет на землю, сраженный выстрелом. Это выстрел врага, богача Зарипбая. Но это убийство по художественному смыслу читается как возмездие тому, кто был чужим среди своих и своим среди чужих.

Нравственно-социальная раздвоенность Турумбета в фильме как бы генетически обусловлена характером его матери Гульбике (С. Алламуратова), жалостливой и грубо-деспотичной, вздорной и здравой, глухой к чужой боли и по-своему доброй, отзывчивой. Впрочем, привычная формула «противоречивый характер» к Гульбике неприложима. Тут противоречивость особого рода, и она тонко оттенена в фильме: творя несправедливое, бесчеловечное, злое, Гульбике не столько свою натуру выдает, сколько следует некоей поведенческой норме, «предписанной» вековыми традициями матери женатого сына и свекрови. Была в этих традициях своя жестокая логика: мусульманка-вдова, становящаяся в преклонные годы полновластной хозяйкой семейного очага, компенсировала былые свои унижения и попранное женское достоинство тиранией по отношению к невестке. Рабыня превращалась в деспота. Правило это знало, конечно, исключения. Но они были возможны тогда, когда в женщине брало верх естественное нравственное — материнское — начало. В Гульбике же верх одержал традиционный «норматив». В итоге — крушение.

Один из персонажей «Непокорной» вспоминает пословицу: добро без зубов, что бык без рогов. Мы уже знаем: добрая и любящая душа Джумагуль заставила ее взять неумелыми руками ружье, чтобы освободить мужа. То была пусть слепая, но вера в любимого, доказываемая поступком наивным, но бескомпромиссным. Потом, уйдя от мужа, став активисткой, общественницей, Джумагуль научится держать оружие не хуже мужчин. И оно понадобится ей при встрече с отцом, который, как мы помним, выгнал ее вместе с матерью. Эта встреча — кульминация образа героини.

«З а р и п б а й. Голодранцы ваши вконец обнаглели: бумажку на гражданство не пишут. Ходил, в ноги кланялся — оглохли, не слышат голоса Зарипбая... Мне, конечно, ваше гражданство — сама понимаешь! — да без него житья не дают. Так что я надумал — недаром ведь дочь у меня! Одна кровь! Разве ж даст она отца родного в обиду?!

Д ж у м а г у л ь. Вспомнили...

З а р и п б а й. Скажи там свое слово: пусть бумажку эту поганую выпишут! Сделаешь, как говорю, молиться за тебя стану.

Д ж у м а г у л ь. А вы у голодранцев и просите — может, сжалятся. Уйдите с дороги!»

То, что сам Зарипбай вооружен — в порядке вещей. Но мусульманка, поднявшая оружие на отца!.. Впрочем, не будем мерить поступок экранной Джумагуль рутинными национальными представлениями о дозволенном и категорически запретном.

Давным-давно женщина на советском Востоке обрела всю полноту гражданских прав, социальную свободу. Так стоит ли экрану в очередной раз возвращаться в безвозвратно ушедшие времена женского рабства? И в чем общественный смысл художественно неординарного экскурса в прошлое, предпринятого авторами «Непокорной»?

Косные обычаи, освященный веками консервативный бытовой уклад, вытекающая из шариата «философия», согласно которой женщина принадлежит к неполноценной, ущербной части рода человеческого, — все это живуче. Слепая и злая воля тех, кто следует исламским семейным нормативам, и по сей день калечит судьбы многих женщин. Сознание этого — своего рода подтекст фильма «Непокорная» И его героиня являет для своих нынешних сверстниц образ нравственной силы и бескомпромиссности в утверждении права на счастье, на духовно свободную жизнь.

*Ташкент*

*Елена Дангулова*

# Сопряжение

Эти четыре месяца, когда мы скакали по палимой солнцем пустыне, оставляя позади сотни миль, спали вповалку на голой земле, пили и плясали до рассвета на разоренных асиендах, когда я жил бок о бок с моими новыми друзьями, не отставая от них ни в потехах, ни в бою, — это время, пожалуй, было лучшим в моей жизни. Я поладил с этими яростно сражавшимися людьми и с самим собой. Я открыл себя заново. Я писал так, как мне никогда уже не писать.

*Джон Рид. Из автобиографии «Почти тридцать»*

Знакомство с последней работой Сергея Бондарчука началось на пресс-конференции, в которой приняли участие представители Мексики, продюсер итальянской кинокомпании «Видес интернейшнл» Нело Санти, американская актриса Сидней Ром и советская киногруппа фильма «Красные колокола», возглавляемая Сергеем Бондарчуком.

На экране были показаны отдельные кадры из первого фильма кинодилогии — «Мексика в огне».

После просмотра перед журналистами выступила генеральный директор Управления радио, телевидения и кино Мексики Маргарита Лопес Портильо:

— Дорогие друзья! Для меня большая честь присутствовать сегодня среди вас после того, как я смогла посмотреть «Красные колокола» — новую работу Сергея Бондарчука.

Этот серьезный, очень суровый, трудный фильм — действительно трудный, сделан Сергеем Бондарчуком так правдиво, с таким большим талантом, что, рассказывая о событиях мексиканской революции, которые произошли почти семьдесят лет назад, он помогает проникнуть и в наши души. А для нас — мексиканцев, для нашей культурной и общественной жизни этот фильм стал явлением подлинно интернациональным.

Я считаю, что искусство как не что другое сближает и объединяет народы — это самый короткий путь к нашим сердцам.

Советский Союз для мексиканцев — бесконечно интересная, но очень далекая страна. Мы становимся ближе, когда видим такой фильм, как «Красные колокола».

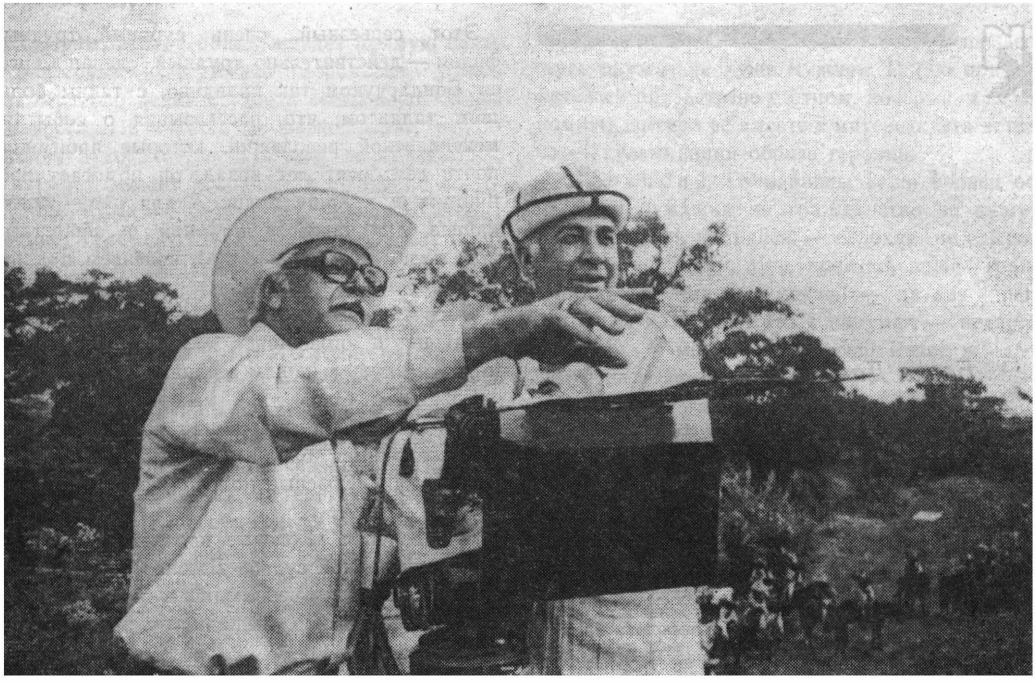
●

...Киноэпопея «Красные колокола» повествует о легендарной судьбе Джона Рида — участника и летописца революции в Мексике и Великой Октябрьской социалистической революции.

Вот что рассказал во время поездки в Америку в своем интервью газете «Вашингтон пост» исполнитель главной роли итальянский киноактер Франко Неро:

— Джон Рид считается советским героем и похоронен под кремлевской стеной, поэтому Сергей Бондарчук располагал неограниченными ресурсами для съемок фильмов о Риде, поддерживаемый и финансируемый советским государством; и если для какой-либо сцены требовался Кремль, режиссер снимал ее в Кремле, нужен штурм Зимнего в Ленинграде — пожалуйста, не проблема — режиссер получил в свое распоряжение десять тысяч статистов. Вы увидите эпизоды в фильме о русской революции, каких никогда не видели в кино: Бондарчук — мастер народных сцен.

Съемки в России — это нечто совершенно отличающееся от всего того, с чем мне приходилось сталкиваться на Западе: можно не беспокоиться о материальной стороне вопроса и быть уверенным, что время, отданное работе, не пропадет впустую — статисты всегда на месте, постоянно в полной рабочей готовности и вся съемочная группа.



*«Красные колокола». Рабочий момент. С. Бондарчук и В. Юсов*

Как «Мексику в огне», так и фильм об Октябре мы снимали на английском языке. В Мексике, однако, мексиканские актеры говорили по-испански, а советские исполнители по-русски. Весь диалог будет перезаписан в зависимости от того, где будет показываться фильм «Красные колокола». Договоры об этих показах заключены по всему миру, кроме Соединенных Штатов Америки. Но я оптимистически настроен по поводу судьбы русской картины в США. По завершении обеих картин Бондарчук преобразует их в семь или восемь часовых телевизионных мини-серий, и они будут показаны во всем мире. Думаю, что американский зритель полюбит наш фильм.

Я видел вашу картину «Красные», снятую Уорреном Битти, где он сам играет Джона Рида. Но мне трудно сравнивать свою и Битти интерпретацию Джона Рида — сложной личности, выпускника Гарвардского университета, который пренебрег своей принадлежностью к высшему классу, чтобы стать активным политическим репортером.

●

... Сразу после окончания съемок фильма «Мексика в огне» киносъемочная группа «Красных колоколов» приступила к работе над второй частью картины — об Октябре Съемочный процесс был организован таким образом, чтобы не нарушить сроков договорных обязательств с зарубежными артистами — сначала были отсняты все эпизоды с их участием, а потом уже снимались массовые сцены, составляющие большую часть фильма.

Съемки шли одновременно и в Москве и в Ленинграде, время было рассчитано до минуты, и найти свободный вечер, чтобы поподробнее рассказать о процессе работы над фильмом, Сергею Бондарчуку было предельно сложно. Но вот встреча состоялась.

... И на стенах, и на столе в кабинете Бон-

дарчука — афиши по «Мексике в огне», выпущенные в Италии.

— Это кадр из фильма: исполнитель роли Джона Рида итальянский актер Франко Неро и мексиканская актриса Бланка Герра — она играет Изабель. А здесь кадр, когда Джон Рид — участник стачки американских рабочих в Патерсоне защищает избиваемую полицейскими женщину. Стачка в Патерсоне была первым большим шагом в формировании политической ориентации Джона Рида: его корреспонденция «Война в Патерсоне» своей социальной определенностью произвела среди буржуазных кругов Соединенных Штатов действие внезапно взорвавшейся бомбы. Но это было не все, — вскоре в нью-йоркском Мэдисон-сквере состоялось грандиозное народное представление, автором и режиссером которого был Джон Рид, а актерами и зрителями — тысяча двести стачечников. В основу сюжета тоже были положены события в Патерсоне.

Вот какая это была личность! — Джон Рид осуществил то, о чем мечтал Вахтангов, — театр народных масс.

Я очень хотел, чтобы этот период его жизни был поподробнее показан у нас в фильме, но сама жизнь Джона Рида столь грандиозна, что даже и четырех картин оказывается мало, чтобы рассказать о ней в том масштабе, какого она заслуживает.

— Сколько по времени будут длиться оба фильма?

— Два часа пятнадцать минут — первый, а второй — три часа. Четыре серии. По объему это «Война и мир», а по сложности постановки в моей практике вообще ничего труднее не было.

— Как вы хотите назвать вторую картину?

— Первое рабочее название — «Я видел рождение нового мира».

... За афишами последовали фотографии.

— Это уникальные фотографии, в Советском Союзе, насколько нам известно, они есть только у нас. Вот такой была Мейбл Додж. Поклонница творчества Джона Рида и его первое большое увлечение, она была законодательницей американских светских салонов и одной из самых богатых женщин Америки. Мейбл Додж играет у нас швейцарская актриса Урсула Андерс. Наш итальянский продюсер Нело Санти предоставил нам возможность отснять эпизоды во Флоренции на вилле Мейбл Додж — это настоящий дворец, изумительный по красоте. Мейбл Додж, умная, блестящая женщина, имевшая широкие демократические по тем временам взгляды, все же надеялась, что, уехав с Джоном Ридом в Европу, сумеет отвлечь его от политической деятельности, хотела внушить ему, что его будущее — судьба большого поэта, писателя, но никак не политика. А Джон Рид в самый идиллический по представлениям Мейбл Додж момент — Флоренция, роскошная вилла, высшее светское общество, искусство Италии — все бросает и уезжает в Мексику, чтобы самому увидеть и понять, что такое народная революция.

А вот на этой фотографии — жена Джона Рида Луиза Брайант — американская журналистка. Вместе с Джоном Ридом была у нас в России, в Питере. Ее играет американская актриса Сидней Ром.

Передать характер Луизы Брайант — задача для актрисы не из простых. Эта женщина состояла из сплошных противоречий. Самовлюбленная, но способная мгновенно решиться на самые трудные жизненные испытания — ведь поехать в то время в Россию значило не только обрекать себя на голод, но и на самые неожиданные и опасные ситуации; на редкость взбалмошная и непостоянная, порой просто мешающая в работе Джону Риду, в тяжелую минуту она могла быть и была доброй, терпеливой спутницей, преданной до конца...

— Сергей Федорович! А как вы нашли настолько точного по типажному сходству да и по характеру мексиканского актера, который играет Эмилиано Сапату?

— Хорхе Луке популярен не только в Мексике, он снимался в фильмах многих стран Актер редких профессиональных качеств, прекрасно чувствующий режиссерский рисунок и органически выявляющий свою индивидуальность именно в этом рисунке.

— А Панчо Вилья? Вот его портрет у Джона Рида...

Вождь мексиканской революции из бедняков-пеонов, прирожденный полководец и государственный деятель, находившийся во время правления Диаса вне закона, мексиканский Робин Гуд, как называл его Джон Рид, в голодные годы брал под свою опеку и кормил целые районы. «Величайшей страстью Вильи было просвещение. Он верил, что все вопросы современной цивилизации можно разрешить, отдав землю народу и открыв для него школы. Нередко мне приходилось слышать, как он говорил: «Сегодня я проходил по такой-то и такой-то улице и видел там много детей. Давайте откроем там школу», — так рассказывает о нем Джон Рид.

— Мы долго подбирали актера на роль Панчо Вильи и не могли найти. Уже эпизодические роли были распределены, а Панчо Вильи нет. И остановили мы свой выбор не на актере, а на писателе. Эраклио Сепеда ведет на мексиканском телевидении рубрику «Народное искусство», и когда я увидел его, сразу понял: нашли! Вот он — настоящий Панчо Вилья!

Обладая разносторонней культурой, прекрасно зная историю своей страны, Эраклио Сепеда очень страстно относился не только к своей роли, но ко всему, о чем рассказывает фильм, и не раз оказывал нам неоценимую услугу своими советами в вопросах национальных обычаев и традиций. Добрый, отзывчивый, бесконечно жизнерадостный, он покорил своим чудесным характером всю киногруппу. А для роли Вильи, думаю, это самое важное — какой человек ее играет. Важнее актерской школы, уровня профессионализма.

— Сергей Федорович! Значит, это действительно правда, что для общения актерам самых разных национальностей совершенно не обязательно владеть каким-то одним языком?

— Эраклио Сепеда как раз владеет многими языками, в том числе и русским, но вообще актерская братия, как цыгане, понимают друг друга, где бы ни встретились. Самая трудная ситуация была у Франко Неро. Урсула Андерс и Сидней Ром репетировали с ним по-английски, мексиканские актеры — по-испански, мы, естественно, по-русски, а сам он — итальянец. Не удивлюсь, если после съемок в нашем фильме Франко Неро прослывет в актерской среде полиглотом, ведь это действительно так — во время съемок чужой язык очень запоминается. Суть работы актера с партнером всегда сводится к тому, чтобы с максимальной точностью понять друг друга, и роль начинает жить только тогда, когда общение партнеров переходит в свободную импровизацию — в мгновенные оценки и реакции. А тут, когда одновременно собирается столько актеров разных национальностей, сама ситуация исключает, казалось бы, всякую возможность импровизации. Но напряжение в желании понять друг друга и у меня, и у актеров было так велико, что тут уже имело значение все, вплоть до мельчайшего жеста, взгляда, движения, — все улавливалось, ничего не пропускалось. И в результате мы замечательно понимали друг друга, и мера импровизационности была предельной. А это задача более сложная, нежели преодоление языкового барьера.

— Сергей Федорович! Но ведь актерские школы совершенно разные?

— Да не такие уж они и разные. Ведущая и самая популярная актерская школа во всем мире сейчас одна — школа Станиславского, школа переживания. А Станиславский говорил: «Неизменные обязательные для всех законы творчества связывают нас, артистов всех национальностей. Эти законы мы должны изучать вместе, овладевать ими и вырабатывать для них соответствующую психотехнику актера. Моя система для всех наций».

— Сейчас вы рассказываете об исполнителях главных ролей, но у вас не менее интересно работают мексиканские актеры, занятые в массовых сценах, взять хотя бы тот эпизод с женщинами во дворе асиенды, который вы показали на пресс-конференции. Как вы нашли их?

— Я провел всех без исключения актеров через фотопробы, хотя в Мексике это и не принято. Чтобы отснять ту же панораму с женщинами, которая уместилась в одном кадре, я отбирал актрис по лицам, возрасту, характерам, а потом уже репетировал с ними, причем это было задолго до съемок, еще в первую мою поездку в Мексику. В процессе

репетиций кого-то приходилось и заменять,— опять фотопробы, опять репетиции. Но в кинематографе только так и можно чего-то достигнуть, просто — ничего не получается.

— А батальные сцены?

— Тоже фотопробы. Мексиканские кинематографисты недоумевали: «Зачем это вам? Они же у вас все равно ничего не говорят». А мы подбирали и вильистов и сапатистов — целые галереи портретов были запечатлены сначала на фотографиях, а потом еще и кинопробы устраивали.

— Мне вот что непонятно: как такая кропотливая работа совмещалась с поистине космической скоростью съемок? Вы сняли фильм за девять недель, в такие сроки даже со страной как следует познакомиться невозможно, но и по тем кадрам, которые вы уже показывали, создается полное ощущение, что фильм делали люди, знающие все местные традиции и обычаи так, словно это их родина.

— И во второй картине об Октябре все на этом же строится: как распорядиться с народными массами — главным действующим лицом, которое и в театре и в кино почему-то заведено называть оскорбительным, на мой взгляд, словом — массовка. Можно, конечно, и так рассуждать: какая в конце концов разница — как назвать, главное — мизансцена! Что под этим подразумевается? «Побежали!» А куда, зачем — ни один из статистов даже понятия не имеет. «Справа — налево», «слева — направо», «быстрее — медленнее»? И все равно потом на экране подобная режиссерская «деятельность» выдает себя с головой.

Уважение к человеку, уважение к народным сценам — традиции исконно русские, еще от Пушкина, а позднее — от Станиславского и Немировича-Данченко. Может быть только одно, уважительное обращение — «участник народной сцены». И статисты, когда слышат это, преображаются и работают так, что потом на экране видишь — нет, это не массовка, а народные массы — главное действующее лицо.

— Но чтобы сделать и второй фильм так, как вы его задумали, где набрать эти тысячи

*«Красные колокола». Джон Рид — Франко Неро*

и тысячи, а потом еще как-то и организовать их? Даже мысленно представить себе невозможно.

— А это уже кино. Конечно, один я ничего не могу. Помощники у меня хорошие — моя группа, они умеют делать все, даже невозможное. Со мной в этой картине работает Игорь Дмитриевич Петров — гордость нашего «Мосфильма», ас своего дела. Приезжайте к нам в Ленинград, увидите, как он организует для кадра десятки тысяч человек.

Но если бы дело исчерпывалось тем, как уместить в кадре десять тысяч,— они должны все как один ж и т ь в кадре! Мы уже отсняли штурм Зимнего, и у нас штурмуют Зимний десять тысяч человек, но это были не актеры, а военные. А как они работали! Перед съемкой я собрал военачальников, вычертил мизансцену, и через двадцать минут им все было ясно — они стали осуществлять мой замысел.

— И все это было сделано живо, не меха-

нически — ведь все же военные, а не актеры?

— Конечно! Потому что люди там были — патриоты. И когда им сказали: «На штурм Зимнего — вперед!» — они как рванули, не остановишь! Да и нельзя иначе. Так это все вовлекает в действо, что равнодушным быть просто невозможно. Ведь суть фильма — в народных сценах, а не в диалогах.

— Вы сейчас затронули вопрос, который я хотела вам задать. Вот вы говорите: суть фильма не в диалогах. Но не теряет ли тем самым фильм, перенасыщенный массовыми сценами, сюжетную основу и не приведет ли это к некоей иллюстративности?

— На днях я решил попробовать монтировать этот материал, который мы уже успели отснять по второму фильму, и начал с финала: он меня больше всего волнует. И в проявленном материале обнаружились вещи, совершенно непредвиденные,— я и не думал о них, когда снимал. И так много в картине складывается незапрограммированно — в самом процессе работы. А сколько неожиданных, интересных и, как потом выясняется, самых точных решений возникает непосредственно в репетиционном процессе. Ведь вы же не знаете, что такое кинематограф — у нас ни одного метра нельзя снять вне утвержденного текста, но сам процесс работы подсказывает целые эпизоды, которых в сценарии не было. И в Мексике я тоже подписывал каждый сценарный лист, а снимать потом приходилось совсем по-другому, и мексиканцы понимали, что это правильное решение — сама жизнь, непосредственное знакомство со страной, общение с народом Мексики подсказывали целые эпизоды, в сотни раз интереснее и по существу точнее и правдивее, нежели те, что складывались в нашем представлении в работе за письменным столом.

Стало уже привычным считать импровизацию одним из главных критериев в оценке уровня актерского мастерства. Полнокровная работа режиссера тоже немыслима вне импровизации.

Кинематограф коварен еще и тем, что главное правило, которым должен руководствоваться режиссер-постановщик в своем деле, — терпение и время, как Кутузов у Толстого. У театрального режиссера образ спектакля вырастает постепенно, от репетиции к репетиции, в последовательном гармонически целостном процессе — и вот его уже видишь, он реально существует, твой замысел. А у нас материал, отснятый кусками, вне всякой последовательности развития событий и характеров, идет в монтажную и ложится там грудой коробок кинопленки. Так может продолжаться до года. А ты один, и все это время должен нести и сохранять в себе целостное видение образа будущего фильма. Но ведь каждый день съемок приносит что-то новое, непредсказуемое, что прояснится только в монтаже, и вот этот год «невидения» — самое трудное испытание для кинорежиссера. А тут еще обращаются с вопросами — что у тебя будет, а я сам мучаюсь этим же, не знаю, что получается. И то уже отсняли, и это, но фильм еще не смонтирован, и все время рвешься в монтажную, а съемки продолжаются, да еще с каждым днем съемок наваливается масса дел чисто организационно-административного порядка — ведь кинематограф помимо всего прочего — это и промышленность, огромная фабрика, план, люди, деньги; и эти дела, к сожалению, отбирают у нас немалую часть и сил, и времени, и нервов... Теперь вы понимаете, почему мы избегаем разговоров о работе, когда она еще не готова...

Вот вы говорите, массовые сцены опасны уничтожением сюжета, иллюстративностью — это, простите, искаженное, вульгаризированное представление о сюжете. Тогда мы должны и «Войну и мир» читать так, что война — образ русского народа, русского солдата — картинки к учебнику истории!?.

— Сергей Федорович! В первых наших беседах, еще задолго до съемок, вы подчеркивали, что жанр вашей новой работы — эпопея.

Книги Джона Рида — документальный срез исторических событий от первого лица, но писать о себе самом он стремился избегать, особенно в «Десяти днях...». Какой это был удивительный человек, какой редкостный дар, причем дар именно журналистский, понимаешь по тому, как он оценивает события и людей. Все описываемое Джон Рид не только

собственными глазами видел, он не позволял себе и строчки написать, если за ней не стоял личный опыт, он принимал самое прямое участие в грандиозных социальных процессах, современником которых ему посчастливилось быть.

Ваш фильм будет о прошлом опыте истории с учетом опыта уже нашего времени, то есть, оценивая все, что происходило в те годы в политическом, социальном аспекте, вы хотите ответить и на какие-то свои собственные вопросы — вопросы современника, или для вас важнее с документальной точностью показать описываемые Джоном Ридом события и то, как он, Джон Рид, видел эти события, не примешивая к этому свое личностное отношение? Словом, какую из этих проблем решает ваш фильм, какова его художественная и социальная тенденция?

— Это сложное дело... Ваш вопрос — еще одно доказательство того, как я прав, что не люблю говорить о своей работе.

То, что я делаю, я не объясняю. Тем более если это касается таких глобальных вопросов, ответы на которые — мои ответы — у вас, как это водится у журналистов, уже заготовлены: ведь вы уверены, что заранее знаете, и что я отвечу, и какими словами это будет выражено.

Какую фильм решает проблему? Да разве искусство когда-нибудь этим занималось? Никогда! Это мы, наше поколение приучили себя к тому, что должны в искусстве постоянно заниматься «разрешением» всяческих проблем, и относимся к искусству с каких-то практически-утилитарных позиций. Мы уже дошли до того, что претендуем на немедленное решение средствами художественного кинематографа специальных проблем промышленности, добычи нефти, строительства, сельского хозяйства...

— Сергей Федорович! Так вы в полемическом запале перечеркнете общественную, социальную, просветительскую сущность искусства.

— Ничего я не перечеркиваю. Я совершен-

*«Красные колокола». Мейбл Додж — Урсула Андерс, Джон Рид — Франко Неро*

но про другое с вами говорю. Как, по-вашему, понимали что-нибудь в искусстве Чехов, Толстой? Вы почитайте, что они по этому поводу думали.

... Уже позднее, работая над статьей, перечитываю письма, дневники, записные книжки Чехова и Толстого.

«Когда мне говорят о художественном и антихудожественном, о том, что сценично или не сценично, о тенденции, реализме и т. п., я теряюсь, нерешительно поддакиваю и отвечаю банальными полуистинами, которые не стоят и гроша медного... Быть может, со временем, когда поумнею, я приобрету критерий, но пока все разговоры о «художественности» меня только утомляют и кажутся мне продолжением все тех же схоластических бесед, которыми люди утомляли себя в средние века» (А. Чехов).

«Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых ее проявлениях. Если бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов на такой роман, но ежели бы мне сказали, что, то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через двадцать и будут над ним плакать, и смеяться, и полюблять жизнь, я бы посвятил этому всю свою жизнь и все свои силы» (Л. Толстой).

— Я сейчас отстаиваю то, что проповедовали наши классики. Человек — это и тема, и проблема искусства. Так было, есть и будет. Че-ло-век! Искусство в ответе за человека. А он, в свою очередь, уж пусть решает те проблемы, за которые ему быть в ответе.

Вот если бы все это было так, все сразу же встало бы на свои места. А то что же мы все перепутали: кинематограф решает какие-то совсем не свои проблемы. Включаю телевизор, а там клуб любителей кино решает наши проблемы — проблемы киноискусства: как нужно снимать фильм, как он должен воздействовать на зрителя, каким должен быть герой, какие проблемы решать... Я вот бьюсь над этим всю жизнь, поседел, а так до конца ничего и не выяснил для себя и с ними как собеседник, конечно же, проиграл бы.

А надо бы сказать: «Вы рассуждаете, как должно воздействовать на нас искусство. Незаметно должно воздействовать! Вот когда незаметно — это подлинное искусство. Только подлинное искусство входит в нашу жизнь и потом на всю жизнь остается. Вот что нужно научиться определять».

Да, образованные люди должны быть подготовлены к восприятию, но те, кто подходит к искусству с рациональных позиций, уже выпали из этой сферы, уже не с нами.

А ведь это результат наших дел... Из ста пятидесяти картин, ежегодно выпускаемых нашими студиями, немногие что-то несут и, может быть, останутся. А остальные? Мы, кинематографисты, их не смотрим, а зрителю предлагаем. Но если побеседовать с режиссерами этих картин, каждый назовет такую глобальную проблему, которая нашим классикам и не снилась. И до того мы приучили себя к утилитарным представлениям об искусстве, что моя точка зрения звучит уже почти как криминал. А ведь даже детей мы приучаем оценивать искусство с позиций великой классической литературы. Но копни глубже в наших схоластических спорах о современном искусстве — вульгаризация, хотя и выраженная научным языком, обычному смертному недоступным,— и выспренне, и гладко, но вульгаризация.

Так что и я мог бы наговорить вам про проблему все, чего вы от меня ждете. Все эти диалоги научили и меня, как в таком случае рассуждать. А мы давайте лучше сделаем так: если хотите рассказать о нашей работе, приходите на съемки, посмотрите, оцените. Пойдем по пути Джона Рида, как вы сейчас сами говорили: писать только о том, что видел сам. А потом, если у вас возникнут вопросы по конкретным впечатлениям, я на них отвечу.

— Когда вы уезжаете в Ленинград?

— Нам еще в Москве предстоит отснять очень важный комплекс декораций. Во всех этих эпизодах главное действующее лицо — Владимир Ильич Ленин, этот период его жиз-

ни кинематограф до сих пор почти не показывал. Снимем и закрытое заседание ЦК партии 10 октября 1917 года. А уже после этого уедем в Ленинград на натуру, почти на три месяца. У нас по сюжету события развиваются и летом, и осенью, и весной. Сейчас в основном будем весенние сцены снимать, а потом летние — июльскую демонстрацию.

— Мне бы туда за вами.

— Было бы неплохо. И здесь тоже можете посмотреть, как я ничего не делаю, а потом что-то образуется. Завтра приезжайте к часу на «Мосфильм», покажу «Мексику в огне».

●

«Мосфильм». Час дня. В маленьком просмотровом зале идет «Мексика в огне».

●

... Как известно, Сергей Эйзенштейн тоже обращался и к теме Октября, и к теме восставшей Мексики. Поэтому правомерен вопрос, в чем именно создатели «Красных колоколов» продолжают традиции великого советского кинорежиссера.

Понятие «темпо-ритм» введено еще Станиславским. Уметь владеть им в совершенстве должны и режиссеры, и актеры. Ни отдельный образ, ни произведение в целом не могут существовать на одном нарастании темпа — это элементарная профессиональная ошибка, поэтому даже молодые режиссеры, делают ли они свои первые шаги на сцене или в кино, хорошо уже знают одну из основных заповедей: кульминационные моменты, решенные на самых высоких эмоциональных точках, требуют обязательного разрыва темпо-ритма и пауз перед новым взрывным эпизодом.

Но на практике ритм часто путают с темпом. Темп — это существование образов и движение событий во времени. Ритм — движение чувства и мысли.

Благодаря изменению темпа монтажного ряда в различных вариациях кажется, что кадры фильма «Мексика в огне» дышат, а в минуты пауз — будто замирает мгновение. Но эмоциональный ритм на протяжении всей картины идет на постоянном нарастании.

*«Красные колокола». Кадр из фильма*

Значит, Сергей Бондарчук идет на нарушение закона о темпо-ритме? Спор сложный. Но режиссер против того, чтобы зритель расслаблялся в этом фильме хоть на минуту, и пронизывает все сюжетные линии накалом не знающей спада энергии самого Джона Рида.

Впечатления Джона Рида от четырех месяцев жизни в Мексике не были впечатлениями туриста, поехавшего за зарядам экзотики. Эта жизнь, которую так страстно стремился познать, двадцатишестилетний журналист, — трудная жизнь революционной борьбы, гибели друзей и опять борьбы, требовала от него огромной, казалось бы, непосильной отдачи. Можно предположить, что для решения этой темы в картине должен быть взят пафосно-приподнятый тон.

... Первый день Джона Рида в Мексике. Первое знакомство с конституциалистами — никакого пафоса, никаких восторженных интонаций. Как и у Джона Рида, этот эпизод решен Бондарчуком в чисто юмористическом ключе.

...Яркий солнечный день. Толстяк подросток в форме защитного цвета, весь красный от напряжения, отсчитывая такт и руками, и ногами, учится под руководством старого вояки подавать на трубе боевые сигналы

Женщины, расположившись прямо на земле, лепят лепешки. На камнях железный лист. Под ним огонь. На этом железном кругу стоит кофейник, здесь же жарятся лепешки. На втором плане — дети, лошади, бойцы.

Бойцы генерала Урбино решают проверить, что за человек этот внезапно появившийся у них иностранец, по-своему: они заставляют его выпить до дна бутылку той самой знаменитой мексиканской водки, что сбивает с ног с первого глотка. Но когда и после этого среди них находится неверующий, все еще подозревающий Джона Рида в том, что он предатель, на это следует наиубедительнейший аргумент одного из бойцов: предатель не смог бы выпить целую бутылку, и этот довод принимается всеми безоговорчно.

*«Красные колокола». Джон Рид — Франко Неро, Панчо Вилья — Эраклио Сепеда*

Поиски Сергеем Бондарчуком новых форм существования темпо-ритма вовсе не надо воспринимать как игнорирование психологии зрительского восприятия. Переключение этого восприятия с постоянным нарастанием интереса к происходящему — в контрастном монтажном противопоставлении эпизодов трагических и комедийных, трагических и лирических, трагических и карнавально-народных, исполненных такого заразительного мексиканского оптимизма, столь свойственного этому народу. И отключение интереса и напряжения тут может быть только у того зрителя, кому тема, к которой обращен фильм, не интересна вообще; да, он утомится от постоянного нарастания ритмов и откинется в расслабленной позе в кресле. Тот же, кто тянется к этой теме, тянется и к экрану на протяжении всего фильма, на одном дыхании — два с лишним часа.

Бондарчук специально не снимает это напряжение, как, например, его никогда не снимал Достоевский, когда нарастание интереса воспринимающего подчинено именно этим жанрово контрастным сменам.

Так, знакомству с бойцами генерала Урбино у Бондарчука предшествует эпизод, когда Джон Рид встречает сидящего у дороги юношу, который держит на руках старика отца, только что убитого в бою.

И первый, и второй эпизоды идеально точно выдержаны в законах жанра: в первом случае — трагедии, во втором — жанра комедийного. Вот на этой эмоциональной сбивке и строится весь фильм. Сцены у дороги, именно так решенной, так показанной, нет у Джона Рида. Но Бондарчуку она была абсолютно необходима для соблюдения закона — кинематографического закона монтажного контраста или — по Эйзенштейну — вертикального монтажа. Эйзенштейн определял его так:

«Чем же характеризуется монтаж, а следовательно, и его эмбрион — кадр?

Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков. Конфликтом. Столкновением».

И действительно, опыт последней работы Бондарчука высвечивает эту отмеченную Эйзенштейном особенность зрительского восприятия. Все заложенные в картине мысли прочитываются прежде всего между кадрами, за кадром, а не внутри сюжетных построений.

Вот запись кадров во время просмотра.

... Залы асиенды. В одном из них — орган. Карлик качает меха органа. Пеон-великан сосредоточенно нажимает на клавиши, извлекая из органа ревущие звуки. Пеоны-бойцы окружили его и упоенно слушают с видом меломанов.

Гостиный зал. Вся стена украшена старинными настенными тарелками. Сидящий за столом пеон пьет прямо из бутылки и методично стреляет в эти тарелки, как в цель. Отпивает глоток и опять стреляет. Женщины тем временем с детским восхищением разбирают ворох господских туалетов. Один из бойцов примеряет роскошное, расшитое золотом сомбреро.

... В другом зале пеоны вдумчиво и строго, как истинные ценители серьезного искусства, рассматривают картинки волшебного фонаря с типичными для того времени изображениями полуодетых женщин в кокетливых панталончиках и пеньюарах с бантиками.

...Рядом бойцы терзают пианолу, которая упорно не хочет работать: «Эй, гринго, посмотри!» Рид включает, и тут же все разом, без всякой паузы, мгновенно ухватив мелодию, начинают петь под пианолу.

Хрестоматийно известно: в каждом художественном произведении должна быть борьба характеров, столкновение, выраженное во взаимоотношениях героев.

В «Мексике в огне» главный герой — мексиканский народ. Конфликт — борьба народа с врагами революции. Правомерен вопрос: почему в фильме этот враг не показан «крупным планом», через отдельные характеры. Конечно, решение тут, как и всегда в искусстве, может быть разным. Бондарчук по аналогии со своей картиной в этой связи всегда вспоминает «Чапаева». Когда и мы вспоминаем, как этот конфликт был решен братьями Васильевыми, перед нами сразу же встают знаменитые кадры психической атаки. А ведь в «Чапаеве» был и «крупный план» белогвардейцев, и играли их замечательные актеры, и замеча-

тельно играли. Но в памяти остались прежде всего не столько сюжетные коллизии, как привык считать зритель, а образ-символ.

Сцена в асиенде аллегорична и иносказательна — это и есть встреча с врагом «крупным планом». И она о многом говорит, эта встреча, — о мечте неунывающе-жизнерадостного народа о лучшей жизни, с детским удивлением разглядывающего быт богачей. И становится ясно, насколько бессмысленны для бойцов из бедняков крестьян все эти атрибуты богатства, вызывающие в них восторженно-недоуменное изумление своей роскошной и праздной бесполезностью. Впрочем, для бедняков богатство — символ радости, отдыха, веселья, и они веселятся и радуются.

В эпизоде в асиенде нет жестокой озлобленности, рожденной мечтой о богатстве, здесь не погромщики, а счастливые люди. Да, они будут бороться с врагами и свою кровь будут проливать, и убивать будут, но только в бою: нельзя иначе — это борьба.

Но нет ненависти в самом характере этого народа, потерявшего в этой борьбе миллион своих бойцов.

У Джона Рида читаем: «Домов мирных жителей они не трогали».

Нет ненависти и в эпизоде, когда бойцы Эмилиано Сапаты проникают ночью в осаждаемый ими город, чтобы выступить внезапно утром, и выламывают для этого стену одного из домов, чем приводят в ужас спавших, а потом пробираются через эту дыру со словами: «Простите. Извините. Простите» — тихо, сосредоточенно, мол, обеспокоили, потревожили, — какая там ненависть, ведь это же не враги, а горожане.

И невольно вспоминаются сотни исторических примеров, как изуверски издевались над осажденными иные армии.

... Вот бойцов уже не вмещает тесная городская квартира. Они стоят серьезно, молча — ждут своего часа наступления. Только один из них, увидев на стене символ христианской

*«Красные колокола». Изабель — Бланка Герра*

религии и трогая пальцем то солнце, то луну, то петуха и копье, вырезанные из дерева, обращается к пеонам вполголоса — важно и торжественно, как пастырь к пастве: «Смотрите и запоминайте. Здесь рассказана история Господа, владыки дня и ночи. Его распяли, когда взошло солнце и петух возвестил, что наступило утро. А ночью его сердце охраняет тех, кто умирает во имя других людей». Рядом с ним стоит и завороженно слушает большеглазый мальчик-боец.

Обратим внимание, что и тут режиссером использована сбивка контрастов — сначала пеоны с грохотом пробивают огромную дыру, а потом проявляют предельную деликатность по отношению к горожанам. Но этот контраст используется уже не в противопоставлении эпизодов, а внутри кадра. Следование традициям Эйзенштейна для Бондарчука — развитие этих традиций.

При оценке описанных выше кадров невольно просятся слова — «наивная реакция простого народа». Но как беспомощны эти слова, расхожие от частого употребления на бумаге, передать то, что сейчас прошло перед нами на экране, и насколько порой зримое восприятие сильнее усилий выразить в слове удивившее и захватившее нас явление. На то, что именно здесь таится сущность убедительности кинематографического языка, указывал Эйзенштейн.

Поразительны совпадения логики рассуждений о том, как мыслит человек — словами или образами, у двух величайших представителей двадцатого века: в области искусства и в области науки. Альберт Эйнштейн писал: «Для меня не подлежит сомнению, что наше мышление протекает в основном, минуя символы (слова) и к тому же бессознательно. Если бы это было иначе, то почему нам случается иногда «удивляться», притом совершенно спонтанно, тому или иному восприятию? Этот «акт удивления», по-видимому, наступает тогда, когда восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся в нас миром понятий».

Сергей Бондарчук сумел проникнуть в национальную сущность народа, который стал героем его фильма, через этот непрерывный «акт удивления». Как режиссеру, ему важно, чтобы этот образ сформировался в нашем сознании с первых же кадров. Только потом возникает образ боя, образ борьбы.

... Вот Джона Рида, изнуренного долгой дорогой, новый его друг, Лонгинос, приводит, наконец, на ночлег. Но какой там сон — их поднимают, и до самого утра Джон Рид танцует вместе со всеми с темпераментом мексиканца.

Сцена эта решена режиссером в народно-карнавальном ключе с применением древнейшего приема «парабазы», когда происходит игровое переключение привычных отношений и представлений. Но в данном случае это не переодевание с масками, когда мужчины и женщины, дети и взрослые меняются местами,— бедные, пусть на одну ночь, забывают, что они бедные, что завтра их ждет кровь и смерть, потеря близких. Сейчас они счастливы.

Запись кадра во время просмотра.

... В том же зале с пианолой полно народу. Все пляшут, меняясь парами: толстуха с карликом, женщины, что днем угощали Рида лепешками, красавица, нарядившаяся в роскошную юбку. Все с тем же невозмутимым видом играет на пианоле один из бойцов. А тот, что нашел сомбреро, въехал в зал прямо на лошади и заставляет ее танцевать под пианолу — впрочем, на него никто не обращает внимания. В камине жарится мясо. Пьют. Стреляют. «Кончай эту музыку. Надоело!» И начинают плясать под свой оркестр: скрипка, гитара.

Карнавал был устроен уже ночью, и никто и не заметил, что наступило утро. В двери врывается слепящий солнечный свет: «Федералисты наступают! Их тысячи!» Все выбегают на улицу. Сумятица.

Бегут женщины, дети, собаки. Несутся всадники.

Горы. Поля. Стены асиенды. Канал. Бегут прямо по воде.

И здесь создателями фильма использован прием монтажного контраста, но уже контраста человеческих состояний: чувства безмятежного счастья и внезапно ворвавшейся беды.

... Застигнутый врасплох, отступает маленький отряд перед тысячами федералистов.

Планы боя сменяют один другой. Вот промелькнул кадр — женщина на баррикадах... Всадники... Плавают в канале сомбреро убитых... Фильм набирает и набирает ритм. Вот Лонгинос один принимает бой на себя с пятью федералистами. Можно сказать: такой кадр много раз уже был использован, если бы не предыдущий эпизод, когда этот простоватый парень там, в ночной асиенде, рассказывал малознакомому гринго о том, какой он видит свою будущую жизнь. Что ночью он думает всегда о женщинах, что хочет найти золото, чтобы разбогатеть: тогда и его женщина не будет знать нужды... И такие у него были в это время глаза — в минуту откровенности с Джоном Ридом! Лонгинос назвал Рида своим другом просто потому, что поверил ему, вычислил, как это умеют делать только очень хорошие люди, мудрые не рассудком, а сердцем. Во время боя он крикнул гринго: «Беги, спасайся!», и тот побежал сломя голову, а Лонгинос принял бой на себя.

И вот мы видим — через крупный план несущихся лошадей — распластанное на земле тело.

Что это — темп, ритм? Бешеный ритм боя, уже трудно поддающийся восприятию, учащенный ритм бьющегося сердца Джона Рида, впервые увидевшего вот так — крупным планом — ужас войны и смерти и сам испытавший впервые чувство такого вот страха? Или это учащающийся темп скорости смены кадров? Нет, перед нами не технические темпы монтажа, а ритм чувства — ритм сердца создателей фильма. Эти ритмы беспощадны, и от нас они требуют работы нашего сердца на таких же оборотах.

... Бойцы освободительной армии, бойцы из бедняков пеонов. Яростные всадники. Спустившись с гор, они скачут под синим небом и ослепительным солнцем по зеленой долине.

Сколько солнца и неба в фильме...

... На залитую первыми лучами утреннего солнца площадь выбегают из узкого черного проема каса-гранды, где они скрывались всю ночь в ожидании момента своего наступления огромные массы бойцов армии Эмилиано Сапаты. Сверкают на солнце белые блузы сотен бойцов-крестьян. И в этом контрастном противопоставлении статики ожидания с динамикой наступления, в сочетании с контрастами затемненных и резко освещенных кадров подчеркивается стремительность ритмов эпизода, метафорическая сущность которого воспринимается как поток музыки, где грандиозность основной темы звучит в огромном количестве тем, составляющих эту — единую.

Происходит то самое чудо кинематографа, о котором говорил Эйзенштейн: видеть мир вместе с создателями фильма в движении, в динамике — живым и живущим, когда «принцип монтажа, все своеобразие его строя — суть точный сколок с языка взволнованной эмоциональной речи», когда «зритель видит не только изобразимые элементы произведения, но и переживает динамический процесс возникновения образа так, как переживал его автор».

И если попытаться расчленить, высвободить из монтажных связей отдельно наиболее удавшиеся кадры, невольно возникает чувство — «Остановись, мгновенье! Ты прекрасно!»

... Солнце. Небо. Песок пустыни. Каналы. Щедрые оазисы. Горы. Казалось бы, никакие технические средства не могут передать эти желтые, коричневые, синие, алые, зеленые тона во всех их полуоттенках, в гармоническом соединении совершенства. Кто подсказал оператору Вадиму Юсову композицию поистине библейских пейзажей, поразительную гармонию, сдержанное соответствие, избирательность и точность? Самый великий учитель вкуса — природа. Природа Мексики.

Образ народа Мексики и образ природы показаны создателями фильма в неразрывном единстве.

... Женщины Мексики. Первое знакомство с ними Джона Рида состоялось, когда он пришел на асиенду, занятую генералом Урбино. Женщины сидят в ряд, разложив прямо на земле свою нехитрую утварь. Камера переходит от одной группы к другой.

Этот эпизод был показан на пресс-конференции в еще не сдублированном ролике. Молодые, стройные и пожилые, уже расплывшиеся

женщины, но все веселые и смешливые, все красивые той яркой колоритной красотой южанок, что живут под солнцем; с особой, легкой, неторопливой и одновременно взрывной темпераментной пластикой женщин, что проходят большие дороги и по изнуряющей жаре, и в дожди, и в пронизывающий холод ночной Мексики; женщины, оберегающие своих мужей от жажды и голода; женщины, хранящие в походах домашний очаг, исцеляющие раны; спутницы революционной армии на всем ее нелегком пути — эти женщины сидели и хохотали, рассказывая друг другу что-то, что не имело еще своего перевода. И мерно, в такт били ладоши, лепившие лепешки, мелькали женские руки, и такт этот, то убыстряясь, то замедляясь, создавал ощущение, что вот-вот этот ритм, зажигательный и темпераментный, даст начало мексиканскому танцу. Но сцена прошла, и действие покатилось дальше. А бесшабашный ритм вошел в нас и потом напитал каждый следующий эпизод, все нарастая и нарастая.

... Фантастическая черная гора Черро, светящаяся всполохами взрывов и огненными смерчами, взвивающимися к ночному небу. На фоне горы и неба — крупным планом — боец-пеон в высоком сомбреро. Два образа-обобщения. Образ боя и образ бойца.

Вот описание этого боя на горе Черро у Джона Рида:

«По крутому склону Черро, охватывая его с трех сторон, медленно поднималось огненное кольцо — это атакующие вели непрерывный ружейный огонь. Вершина горы тоже вспыхивала огоньками, учащавшимися по мере того, как огненное кольцо, ставшее теперь зубчатым, продвигалось вверх. Вдруг огромный столб света вырвался из вершины, за ним — другой. Через секунду до меня донеслись звуки выстрелов. По небольшому отряду, атакующему вершину, федералисты открыли огонь из пушек! Но он продолжал подниматься по черному склону. Огненное кольцо разорвалось теперь во многих местах, но его движение не замедлилось, и, наконец, оно, казалось, уже начало сливаться со вспышками страшного света на верху горы, как вдруг потухло, и теперь только отдельные светлячки скатывались вниз по склону — все, что оста-

*«Красные колокола». Джон Рид — Франко Неро*

лось от цепи атакующих. И когда я считал уже все потерянным, удивляясь отчаянному героизму этих пеонов, которые поднимались на гору под дулами неприятельских пушек,— вверх медленно поползла новая цепь огоньков».

Поразительно умение Джона Рида так выстраивать зримый образ, что создается полное впечатление кинематографического ряда. Образ грандиозен по силе обобщения, по охвату огромной картины боя в прямом смысле слова с птичьего полета.

Этот эпизод — один из лучших и в фильме. Именно в этом эпизоде общая панорама боя была воссоздана оператором Вадимом Юсовым с такой точностью, что она полностью совпадает с описанием боя на горе Черро Джоном Ридом.

Именно в этой сцене сводятся воедино все сюжетные линии фильма.

Джон Рид считал, что журналист не вправе брать оружие в руки. Но когда он видит, как Изабель, пытаясь вытащить своего мужа из этого ада, и сама гибнет, то впервые чувствует себя не только журналистом, обязанным рассказать человечеству правду о борьбе мексиканского народа; огромное потрясение — смерть женщины — перерождает его в бойца.

Джон Рид берет гранату из рук Панчо Вильи и впервые принимает участие в бою наравне с мексиканцами, чтобы, сделав рывок и добавив к усилиям сотен еще одно, победить во что бы то ни стало.

Сцены гибели Изабель нет в книге. В фильме «Красные колокола» ее образ перерастает в образ-символ. С того момента, когда Джон Рид в бою под Ла-Каденой впервые увидел женщину в розовом платье, перепоясанную пулеметными лентами и продолжающую бороться на баррикадах даже тогда, когда многие бойцы стали в страхе отступать, образ женщины становится в фильме олицетворением революционной Мексики (вспомним аллегорический образ Французской революции).

Следом за этой сценой идет сцена прощания с погибшими. Ее тоже нет в книге. И тем не менее она рождена по законам высокой правды художественного обобщения: правда — в неразрывном сплетении судеб двух главных героев этого фильма — Джона Рида и мексиканского народа.

Революция Панчо Вильи и Эмилиано Сапаты была в конце концов задушена усилиями реакционных сил с помощью американских интервентов, присвоивших благодаря своему вмешательству добрую часть района северной Мексики. Когда американские солдаты переступили мексиканскую границу, Джон Рид назвал их «патриотами доллара» и всю свою гневную силу журналиста — гражданина эпохи бросил на защиту попираемых американцами прав мексиканского народа.

В фильме в сцене прощания с погибшими — иная Америка, Америка, имеющая право в лице Джона Рида стоять в трудный час плечом к плечу с Панчо Вильей.

...Ночь. По всему склону уходящей в горы дороги горят костры. И во всю бесконечную даль колеблется свет поминальных свечей. Над белыми силуэтами погибших бойцов-пеонов — черные силуэты скорбящих женщин. Среди погибших — Изабель и ее муж. Около них стоят Джон Рид и Панчо Вилья.

«В и л ь я. Единственно, что может примирить нас с этим,— это то, что мы воевали ради наших детей! Ради детей! И детей наших детей, чтобы им не пришлось воевать...

Р и д. Изабель и ее муж. Такие молодые и такие красивые!

В и л ь я. Здесь погибло много молодых и красивых...»

Этого эпизода нет в книге Джона Рида. Но он пережит Ридом и теперь вот нами.

●

Специфика художественного произведения не только допускает, но и подразумевает право на домысел. А вот каковы границы этого допуска в художественном фильме, построенном на документальных фактах, где главное действующее лицо — реальная историческая фигура? Все эти вопросы как бы сконцентрировались в последней работе Сергея Бондарчука. Может быть, в прочтении другого режиссера сама тема фильма стала бы попыткой детального следования текстам, документу, точному типажному сходству. Но для Бондарчука в этой, казалось бы, заведомо обусловливающей

*«Красные колокола». Джон Рид — Франко Неро, Изабель — Бланка Герра*

рамки ограничения фантазии работе импровизация была главным ключом в режиссерском процессе — и в решении целых сцен, и в трактовке отдельных образов. Так, создатели фильма позволили себе домысливать события, описанные Джоном Ридом, вводя и образы, и сцены, которых нет в его книгах и документах.

Сергей Бондарчук не раз подчеркивал, что эта его работа не по книгам Джона Рида, а о самом Джоне Риде. Однако отсутствует внешнее типажное сходство у актера, играющего Джона Рида. По-иному решен образ Изабель, именем которой в «Восставшей Мексике» названа целая глава. Одной из основополагающих линий фильма стала линия Эмилиано Сапаты и его армии, которой нет в книге. Значит, считать «Красные колокола» экранизацией книг Джона Рида неправомерно, тем более что и сам режиссер в данном случае отвергает это слово — «экранизация»? Но почему тогда целые сцены в фильме скрупулезно следуют букве книги и других документов Джона Рида?

И что вообще правомерно и неправомерно в искусстве, всегда ли правда там и только там, где буквально пытаются отразить первооснову?

В нас так естественно желание увидеть ожившими, зримо воплощенными любимые литературные произведения. Но как только кинематограф решается на этот столь коварный для себя шаг, он сразу же становится предельно уязвимым, ибо тем самым по доброй воле превращает своих зрителей в читателей. А читатель, он же зритель, требует, чтобы кинофильмы своими художественными достоинствами соответствовали литературной первооснове. А если первооснова — Пушкин, Толстой, Гончаров, Достоевский?.. Конечно, зритель понимает, насколько это нереально, но все равно требует, чтобы кинопроизведение было таким же подробным и детально точным, как подстрочный перевод подлинника. А если кинематограф этим требованиям не отвечает, зритель накладывает свое вето на право экранизации литературного произведения, перечеркивая тем самым поиск — пусть через ошибки — своего, кинематографического языка, эквивалентного литературному.

Не так давно на страницах «Литературной газеты» шла широкая дискуссия, посвященная проблемам инсценирования прозы. Тогда в беседе с Михаилом Рощиным мы отстаивали вместе с драматургом это нелегкое право на жизнь прозы в театре. И вот теперь, столкнув-

шись с этими же проблемами в кинематографе, убеждаюсь, что и тут происходит процесс переоценки уже сложившихся, привычных и логически, казалось бы, совершенных теоретических норм, гласящих, что во многих аспектах здесь «нельзя!» доминирует над «правомерно и возможно». Практика искусств сплошь и рядом утверждает обратное. То, что в теории звучит как «нельзя» с восклицательным знаком, на опыте последней работы Бондарчука воспринимается как решение дерзновенное, но по существу единственно возможное, а «возможно и правомерно» уходит на второй план, а то и просто оказывается профессионально невыполненным в силу различия и порой полной несовместимости кинематографического и литературного ряда.

Самый первый шаг на этом нелегком пути — сценарий.

Сергей Бондарчук уже говорил, что в процессе съемок в сценарии многое подверглось пересмотру, ибо создавать на другом конце земного шара образ далекой и незнакомой страны, с тем чтобы потом, переплыв океан, диктовать этой стране, как она должна соответствовать данному чисто литературному образу, — на его взгляд, неэтично и профессионально недопустимо. Произошло обратное: люди Мексики, культура Мексики, ее природа многое скорректировали в сценарном замысле. Но это отнюдь не означает, что подвергаться пересмотру в сценарии может все и нет здесь ограничений. Режиссер и сценарист должны заранее знать с полной точностью, что они хотят сказать своей работой, зачем берут именно эту тему. И все это должно быть очень точно прописано в сценарии и потом пронесено через весь фильм. А в остальном все участники съемочного процесса и должны быть готовы к процессу — то есть быть творчески предельно подвижными и всеми пятью чувствами откликаться на то новое, что каждым днем своим подсказывает работа — создание фильма. В ходе этой работы меняется многое: новый неожиданный эпизод или драматургический поворот подсказывает натура, адаптация материала на месте, наконец, работа с актерами.

У Сергея Федоровича Бондарчука свой и достаточно гибкий, подвижный подход к съемкам с интернациональным актерским составом, выработанный им вместе с знаменитыми актерами его фильма «Ватерлоо». Достаточно назвать Рода Стайгера. Но база этого метода неизменно одна — школа переживания. Задача не только в том, чтобы актеры поняли друг друга, — нужно так поверить партнеру, так вжиться в роль, чтобы правда характеров, правда жизни стали предметом искусства, чтобы «истина страстей и правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах» были действительно по Станиславскому — и полнокровными, и прекрасными.

Задача режиссера, чтобы с самого первого момента встречи партнеров друг с другом они не были скованы: полная раскрепощенность актерского состояния, максимальное включение актерской фантазии, поиски — здесь, сейчас, сообща, шаг за шагом — наибольшей убедительности и оправданности мотивировок каждого поступка; здесь, сейчас, сообща — в живом дыхании, во взгляде, в жесте добиться максимальной веры в единственную истинность взаимоотношений.

— Ищите, оспаривайте, предлагайте, но не идите к результату кратчайшим путем. Корни, питающие переживания актера как автора, создателя образа прежде всего в его мировоззрении, его жизненном опыте, творческой фантазии.

На этом пути, считает Бондарчук, режиссера ждут находки, которые заведомо, конечно же, невозможно ни предугадать, ни запрограммировать.

Кинематограф — это изобразительный ряд. Все, что возникает на экране, вызывает у зрителя ассоциативный ряд, в том числе и сюжетный. Далеко не всегда литературный образ и образ кинематографический — одно и то же.

— В сцене с Панчо Вильей,— рассказывает Сергей Бондарчук,— мы шли от книги Джона Рида. Но если у Джона Рида — это рассказ от автора о великом мексиканском вожде, нам надо было перевести этот рассказ в зримый ряд, во взаимоотношения героев. Мы пред-

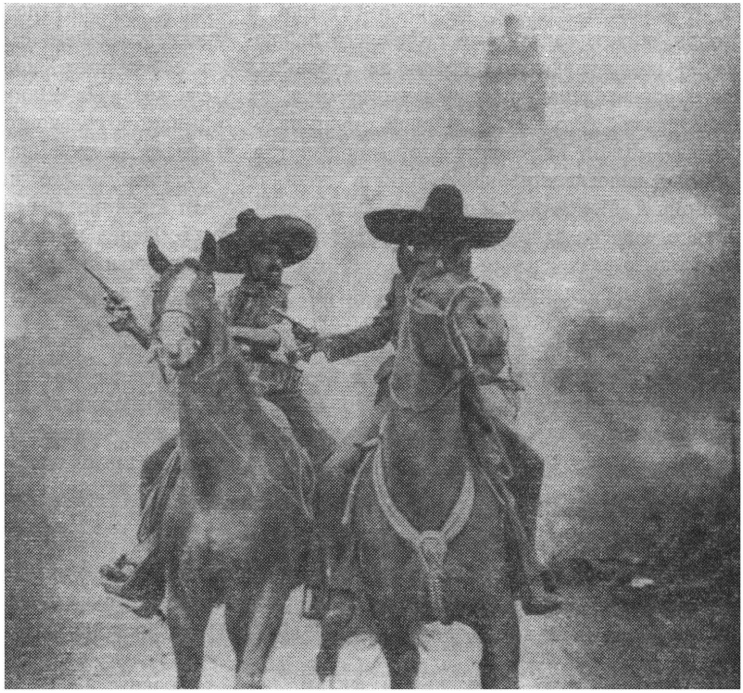
ставили себе, как Джон Рид собирал этот материал, как они встречались, беседовали. И в результате получились эти интервью-диалоги с Панчо Вильей.

Изабель. Да, она описана у Джона Рида по-другому. Но образ мексиканской женщины не ограничивался для нас лишь теми кадрами, когда сотни женщин идут вслед за революционной армией. Мы обязаны были показать героический образ мексиканской женщины «крупным планом», а у Джона Рида написана с позиций чисто бытовой зарисовки. В фильме крупным планом показан и Эмилиано Сапата. Как я вам уже рассказывал, у Джона Рида его нет вообще.

Наконец, многие сцены в фильме были решены по принципу Станиславского — «лента воображения», «предлагаемые обстоятельства». Так родилась сцена прощания с погибшими, сцена воскрешения из мертвых. Из одной фразы у Джона Рида о том, как в бою он увидел юношу-пеона, выносящего с поля боя своего погибшего отца, у нас родился целый эпизод. И таких примеров можно привести много.

Споры о правомерности или неправомерности экранизации, инсценирования литературного произведения нередко идут в некоей заведомо раздраженной, нервозной тональности. Между тем соприкосновение с этой проблемой на опыте последней работы Сергея Бондарчука вызвало десятки вопросов, в ответах на которые открывали свои тайны самые сокровенные и бесконечно интересные закономерности, и составляющие, собственно, творческую сущность кинематографического процесса.

Проводя параллели с исследованиями ученых-лингвистов, анализирующих «слово» с позиций поэтапного отражения развития человечества, Сергей Эйзенштейн доказывал, что и кинематограф тоже способен создать свой — кинематографический — язык, где чувствование, мышление, обобщение могут быть увидены, а значит, и переданы, а потом и вос-



*«Красные колокола». Кадр из фильма*

приняты зрителем через определенную организацию кадров.

Но как перевести на кинематографический язык понятия чисто литературного порядка — лирические отступления, авторские рассуждения апарте, итоговые оценки автора?

У Джона Рида есть удивительные по силе воздействия нравственные оценки мексиканского народа.

«Самый забитый пеон обладает таким изысканным тактом и острым умом, которых не сыщешь у представителей всех известных мне классов и наций. Я не знаю людей, которые были бы так, как они, близки к природе. Они неотделимы от своих скромных хижин, от своих крошечных полей».

Нигде на протяжении всего фильма Джон Рид этих слов не произносит. Но благодаря работе Сергея Бондарчука и Вадима Юсова, благодаря актеру Франко Неро действительно происходит чудо: они «высказаны» с экрана средствами кинематографического языка.

Джон Рид пишет книгу «Восставшая Мексика» от первого лица, но воспринимает мир, в котором живет, глазами не стороннего наблюдателя, позерствующего потом на страницах своего произведения оценками этого мира, их якобы самобытностью, глубиной, оригинальностью, — Джон Рид видит этот мир изнутри, принимая непосредственное участие в событиях восставшей Мексики, азартно, увлеченно впитывая в себя ее законы, живет ее интересами и полностью разделяет ее цель.

Такой подход к теме, такой угол зрения «изнутри» стал ключевым и для создателя образа Джона Рида — Франко Неро.

Его герой как бы перерождается и начинает жизнь сначала с той минуты, как попадает в Мексику. Какое там умиленное снисхождение высшего к низшим — словно мальчишка, он стремится подняться до своих новых друзей-мексиканцев, крестьян-бойцов. А быть достойным их дружбы — значит, быть таким же физически ловким, таким же бескорыстным и чистым в помыслах, смелым и беззаветно преданным общему делу, как его старший друг — народ Мексики.

Вся роль Франко Неро, как и фильм, построена по принципу контрастных противопоставлений — здесь секрет предельной убедительности его актерского мастерства.

Вот Джон Рид наконец встречается с Панчо Вильей. Панчо Вилья — выходец из беднейших крестьян, о нем Джон Рид писал так: «Он не имел ни малейшего представления об элементарной грамматике, не говоря уже о философии языкознания, но он начал именно с этого, птому что он всегда стремился узнать причины, лежащие в основе явлений... Очень интересно наблюдать или, вернее, слушать, как он читает: он бормочет вслух, как ребенок». Джон Рид — выпускник привилегированного Гарвардского университета, уже популрный в Америке поэт, писатель, драматург, блестящий журналист и настолько уверенно заявивший о себе политический деятель, что его уже побаивались высшие круги Соединенных Штатов. Но как ведут сцену Франко Неро и Эраклио Сепеда? Они словно меняются местами. Панчо Вилья — Эраклио Сепеда поначалу предельно сдержан и скуп в каждом движении и слове. Говорят глаза: в них лукавый юмор человека, умеющего с первого взгляда разобраться в собеседнике, понять мотивы, цель каждого его поступка. Национальный темперамент прорывается только тогда, когда Панчо Вилья начинает рассказывать о том, каким он видит будущее своего народа. И трудно поверить, что Эраклио Сепеда не профессиональный актер. Перед нами действительно мудрец, «пеон-политик и несомненно величайший полководец, которого когда-либо видела Мексика», как его характеризует Джон Рид.

А Джон Рид — Франко Неро словно забывает перед Панчо Вильей о своей журналистской многоопытности. Перед нами просто счастливый человек. Сейчас, в эту минуту в его жизни происходит чудо — у него есть возможность самому увидеть, почувствовать, понять, в чем секрет устремлений души и помыслов великой личности. И в этой азартной всепоглощающей увлеченности Джона Рида, которую с таким мастерством раскрывает перед нами Франко Неро, актер утверждает истинность журналистского гения своего героя.

Создатели фильма хотели, чтобы в сознании

зрителя остался образ Джона Рида, построенный не столько по портретному признаку, сколько по духовному родству с замечательным писателем-революционером. Джон Рид — личность, Че-ло-век! — как его называет Сергей Бондарчук, — неумирающий герой. Вот почему они остановили свой выбор на таком актере, как Франко Неро. И действительно, увидев работу Франко Неро, понимаешь, что это — явление подлинного искусства: разбирать, расчленять образ очень трудно — он воздействует на нас незаметно, целиком, входит в нашу жизнь, чтобы остаться с нами навсегда. И возникает огромное желание еще и еще раз перечитать книги Джона Рида, как можно больше узнать о нем. А если это так — высшая для актера цель достигнута.

●

При полном несовпадении ритмов и образного строя «Мексики в огне» с таким фильмом Сергея Бондарчука, как «Степь», режиссер и здесь продолжает новаторские традиции Чехова, заявленные им в повести и получившие широкое развитие в его драматургии,— традиции, выразившиеся прежде всего в полном отказе завоевывать внимание хитросплетениями фабульных коллизий.

Сюжет картины «Мексика в огне» минует последовательно ступенчатое моделирование интриги, он запрятан. Поэтому тот, кто ищет в кинематографе захватывающее развлекательное начало, будет разочарован.

Виктор Борисович Шкловский дает такое определение сюжету: «Сюжет — это не происшествие, которое происходит в рассказе или романе. Сюжет — построение, которое, пользуясь событиями, людьми, пейзажами, сжимая время, увеличивая время или переставляя время, в результате создает некоторое явление, ощущение, переживаемое так, как этого хочет автор».

В течение двух с лишним часов в «Мексике в огне» перед нами проходит история борьбы революционных армий Эмилиано Сапаты и Панчо Вильи. Даже по чисто количественному признаку именно на эти сцены приходится бо́льшая часть времени фильма. Но они выстроены так, что режиссеру, казалось бы, не столь уж важно было четко разграничивать — вот это воюют со своими врагами вильисты, а это сапатисты. Событийный ряд неоднократно перекрещивается. Но когда, уже после просмотра фильма, возвращаешься к увиденному, память высвечивает сюжетную канву, четко продуманную режиссером, детально и пристально прослеживающую революционный опыт мексиканского народа.

Недаром сами мексиканцы, посмотрев фильм, были покорены прежде всего тем, что с такой точностью воссоздан образ их великих предков, и они, свято относящиеся к своему революционному прошлому, в каждом кадре узнавали свою историю и ее героев, воплощенных весомо, зримо.

Говорит Маргарита Лопес Портильо:

«Мексиканская революция — революция народная. Наши деды и отцы помнят о тех тяжелых днях, когда из шести миллионов мексиканского народа погиб миллион. Это время — суровое и жестокое — осталось во всех нас.

О мексиканской революции было снято много фильмов. Но как правило это была романтическая история, развивавшаяся вокруг какой-то любовной темы, а сама революция показывалась не совсем реально. Фактически она перешла в фольклорную тему.

В киноэпопее Сергея Бондарчука мы видим настоящую революцию. Ту революцию, которая потрясла Мексику».

Фильм «Мексика в огне» создает образ народа — народа, борющегося за свою свободу. Образ народа и образ свободы. А значит, и образ народного счастья. Эта тема интернациональна. Недаром столь широк во всем мире интерес к новой работе советского кинематографа.

Название всей киноэпопее в целом — «Красные колокола» — дал любимый эпизод Сергея Бондарчука из первой ее части.

... На поле сражения — сотни убитых. Сотни тех, кто только что жил и боролся с верой в иную — лучшую жизнь. Осиротела земля Мексики, потеряв лучших своих сыновей. Кто теперь постоит за нее? Но если хоть один остался в живых, пусть бьет в набат, взывая к погибшим: «Встаньте! Не оставляйте разо-

ренную землю. Вы не закончили свою битву. Вы нужны Мексике — ее лучшие сыновья».

Бьет набат.

Раскачивается огромный колокол.

Гудит от набата земля.

И, услышав зов земли, под мерный торжественный гул колокола поднимаются погибшие.

Нет! Не погибли ее сыновья. Есть кому бороться, кому защитить ее. Кому верить и надеяться. Кому жить.

Бьет в набат фильм «Красные колокола», взывая к тем, в ком живет память о прошлом, а значит, живет и вера в завтра.

Правомерность этого эпизода в фильме была бы исключена, если бы даже при полном этнографическом, национальном, историческом попадании он был бы решен в поучительно выспреннем или, наоборот, в заземленно бытовом, скрупулезно-последовательном ключе. В «Мексике в огне» — огромное количество сцен-зарисовок, сцен-наблюдений, конкретных и предельно заразительных своей жизненной узнаваемостью, прочитанных у Джона Рида, подсмотренных создателями фильма в процессе работы. Но все эти сцены пронизаны особым внутренним ритмом нарастания сказа-аллегории, эпопеи-аллегории, высшей точкой которого и является эпизод «Воскресшие из мертвых».

... Горы. Небо. Тщательно возделанная земля, разделенная, как писал Джон Рид, на крошечные поля. Этим пейзажем начинается фильм и им кончается.

На редкость мягкий, неяркий день клонится к вечеру. Стелется туман. Звучит песня.

По непросохшей после дождя дороге идет революционная армия — пехота, конница, за ними женщины. И Рид, наблюдающий, как они идут за армией, окликает молодую беременную женщину, идущую так же легко и царственно, как и ее подруги:

— Красавица!

— Что, сеньор?

— Кто у тебя там?

— Кто знает, сеньор? Может быть, мальчик, а может быть, девочка. Кто знает, сеньор...

*Продолжение в следующем номере.*

# Любовь советского экрана

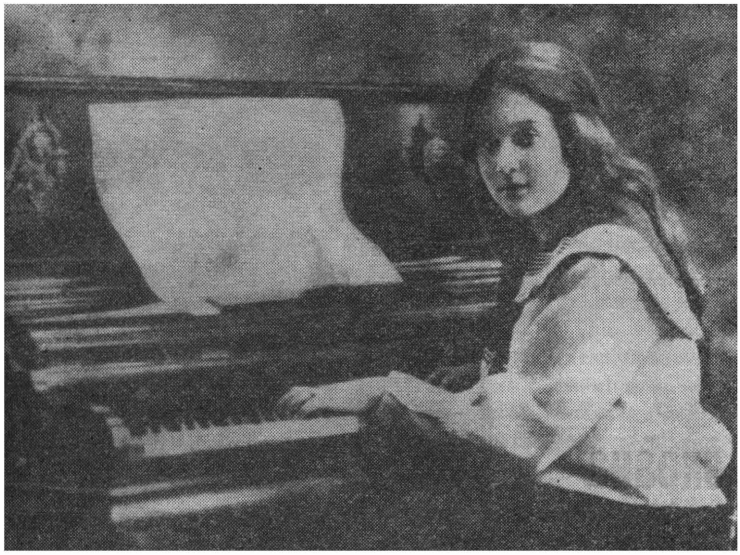
*...Огромный оркестр на сцене Большого театра отыграл виртуозно аранжированное вступление, и, сменив нелепый дождевик на блестящее концертное платье, смешные косички на эффектную прическу, неуклюжие ботинки на серебряные Золушкины туфельки, в победительном сиянии красоты и обаяния появилась и запела Анюта, еще за минуту до этого бывшая никому неведомой замарашкой, а с этого мгновения ставшая «звездой»...*

*Такой вошла в сознание и сердце зрителя Любовь Орлова после фильма «Веселые ребята», который принес ей всенародную славу, такой сохранила ее верная зрительская память до наших дней. Орлова играла и другие роли, и «Веселые ребята» не были ее дебютом на экране, но именно здесь, как и в последующих фильмах Г. Александрова с музыкой И. Дунаевского — «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь», «Весна»,— уникальный талант актрисы раскрылся полно и многогранно.*

*Героини Орловой — Анюта, Стрелка, Таня Морозова — проходили путь сказочной Золушки по-своему: они добивались мечты, делали сказку былью. И если был здесь элемент волшебства, то действовал он не только в награду за доброту и скромность, но вступал в силу как закономерный элемент упорного, энергичного, безустанного стремления. В героинях Орловой воплотились существенные черты современников, их настроения, мечтания и надежды.*

*Список работ Любови Петровны Орловой в кино и театре невелик. Однако искусство Орловой — явление, выходящее далеко за пределы конкретных ролей, которые ей довелось сыграть. Она создала еще один, может быть, главный образ: талант, щедро одаренный и получивший возможность реализоваться, красота, несущая людям добро и веру в осуществление мечты, личность, устремленная к цели, полная оптимизма и созидательной энергии.*

***Именно об этом образе Л. П. Орловой, определившем то особое место, которое она занимает в советском кино, рассказывают ее друзья и знакомые, коллеги и партнеры по фильмам и спектаклям — мастера театра и кино, по нашей просьбе принявшие участие в создании портрета выдающейся советской актрисы.***



*Л. Орлова — студентка Московской консерватории*

*Игорь Ильинский*

# Самые светлые воспоминания

Дни моей работы с такими замечательными людьми и великолепными мастерами, как Любовь Петровна Орлова и Григорий Васильевич Александров, были одними из лучших в моей жизни. Об этом времени остались у меня самые светлые воспоминания.

Я высоко ценю талант Любови Петровны, ее актерское мастерство. И как притягательны были для всех, кто с нею соприкасался, ее непосредственность, простота, жизнерадостность! Она была отличным партнером. В работе — поразительно дотошна, вникала во все подробности роли, во все детали костюма, обстановки. Мелочей здесь для нее не было. На первый взгляд роль Стрелки в «Волге-Волге» не ставила перед актрисой новых серьезных и сложных профессиональных задач: она имела за плечами богатый и разнообразный опыт «Веселых ребят» и «Цирка», блистательно воплотив в этих фильмах столь несхожие характеры,— одним словом, была мастером своего дела. Однако надо было видеть, с каким волнением, без тени самоуверенности, самодовольства она относилась к работе! Как тщательно репетировала, отделывая каждый штрих, придирчиво проверяя каждый свой шаг! И при этом — никакой скованности, принужденности: завидная свобода импровизации, артистическая легкость, дававшаяся упорным каждодневным трудом.

Одним из самых обаятельных качеств Любови Орловой была ее удивительная деликатность — она предельно корректно вела себя на съемочной площадке, учитывала свое положение «премьерши» и была безупречна в отношении к делу, никогда не позволяла себе капризничать во время съемок. Дисциплинированность, такт, внимательность, уважение к товарищам, подчинение себя общим интересам — все это было ей органически присуще, она просто не могла по-другому. И желание помочь всем и каждому тоже неотделимо от ее облика, от ее душевной сути.

И, конечно же, ее поведение благотворно влияло на творческое настроение коллектива, на отношения внутри нашей съемочной группы.

Ведь взаимопонимание, единодушие, добрый уклад на съемках — одно из главных слагаемых успеха. У нас, когда мы работали, всегда было веселое настроение.

В человеческие отношения Любовь Петровна вносила теплоту, доброту, ласковость. В ее присутствии хотелось выглядеть самым лучшим образом. Я вспоминаю эпизод съемок фильма «Волга-Волга», где мне по сценарию нужно было прыгнуть в сапогах и с портфелем с палубы в воду — и не нашей приземистой «Севрюги», а большого волжского парохода.

Был холодный осенний день середины октября, но светило солнце — как такую возможность не использовать? Конечно, можно было взять дублера-пловца, одетого в мой костюм и неотличимого от меня на общем плане. Но мне хотелось сыграть, как Бывалов, пробежав по палубе, целеустремленно продолжает бег в воздухе — оторвавшись от парохода, сучит ногами, — играть в воздухе актерам не часто приходится...

Поначалу предполагалось отправить меня в воду со средней палубы, но я, разохотившись, неожиданно для себя самого сказал: «Уж лучше с капитанского мостика, это было бы поэффектнее!» И тут же был пойман на слове. Уже через 10 минут весь пароход знал — не без стараний Александрова,— что Ильинский будет прыгать с верхней — капитанской — палубы. В разных местах парохода меня останавливали вопросом: «Это правда, ты будешь прыгать с самого верха?», «Вы решились прыгнуть оттуда? Молодец, молодец!» Нечего делать, в сапогах и с портфелем я полез на верхнюю палубу. Но когда я туда взобрался, то обнаружил, что моя храбрость задержалась где-то внизу. Каждый знает, что смотреть снизу вверх и сверху вниз, особенно если нужно прыгать,— не одно и то же. Ноги мои, как у несменяемого капитана, приросли к капитанской палубе. Нет, надо отказаться. Где дублер? Но тут я увидел множество глаз, устремленных на меня, и среди них — глаза Любови Петровны: в них было столько веры, восторга и, я бы сказал, восхищения! Ведь накануне, оробев, отказалась от прыжков в воду ее дублерша... Я разбежался...— остальное вы видели на экране. Дубль, к счастью, не понадобился. Но в холодной воде мне еще пришлось в те дни посниматься, хотя я попадал в нее теперь с меньшей высоты...

Да, интересно, весело мы тогда работали! Александров снимал картину непринужденно,

*«Петербургская ночь». Грушенька*

как бы шутя, не насилуя, не нервируя актеров,— в дружелюбии и деликатности, во внимании ко всем, кто участвовал в съемках, Григорий Васильевич и Любовь Петровна могли бы соревноваться... Для меня их дружба — пример удивительного взаимопонимания режиссера и актера. Это была творческая дружба, которой сопутствовала их глубокая взаимная привязанность. Я бы хотел подчеркнуть эти слова — творческая дружба.

Любовь Орлова удивительно передавала на экране жизнерадостность, обаятельное и лукавое простодушие своих героинь. Образы, ею созданные, так ярко выражали оптимизм, энергию, одаренность нашего народа! Героини Орловой были созвучны времени, стали воплощением определенных его черт наряду с бесстрашными полярниками («Семеро смелых»), строителями нового города («Комсомольск»), Климом Ярко и Марьяной Бажан («Трактористы»). Актриса словно угадала тот идеал, к которому в те годы был устремлен зритель,— ее экранные творения вызывали самый восторженный отклик.

Фильмы Григория Александрова были произведениями новаторскими. Они по праву стали классикой. И радостно сознавать, что славу первооткрывателя делит с режиссером великая актриса.

*Ия Саввина*

# Фаина Раневская рассказывает...

Я пришла к Фаине Георгиевне после ее творческого вечера на телевидении. Непрерывно звонил телефон — поздравляли, благодарили. Раневская была грустна, что никак не соответствовало моменту. Почему?

— Какая нелепость утверждать,— сказала она,— что нет незаменимых. Яншин, Абдулов, Андровская, Любочка Орлова. Для меня они незаменимы. Я их всех увидела там, на экране, моих драгоценных партнеров. Мне хотелось броситься к ним, обнять их.

И Фаина Георгиевна стала вспоминать, рассказывать о них, о своих друзьях. И как-то само собой, может быть, потому, что мы обе знали Любовь Петровну, стали говорить только о ней.

Вспоминая, Фаина Георгиевна оживилась:

— Сама я писать не могу. Страдаю аграфией, а мне бы надо страдать графоманией — настолько это доходней. Мне нравится, что вы написали в журнале «Искусство кино» о Любочке. Не зная ее так давно, как я, вы тоже почувствовали о с о б е н н о с т ь этой актрисы — органическое сочетание ее человеческих и творческих данных.

В начале нашего знакомства Любочка пожаловалась мне, что не может сниматься в кино. Музыкальный театр имени В. И. Немировича-Данченко, в котором она работала, не отпускал ее на съемки. Я увидела молодую, очаровательную женщину и, не зная еще ее творческих возможностей, сказала ей, излучающей удивительное обаяние: «Бросайте все, идите в кино — это ваша судьба». Такое редчайшее обаяние — талант, дар. Оно предполагает и внутреннюю талантливость: она светилась из глубины, это не был холодный блеск равнодушной красавицы. Я не ошиблась. И всю жизнь Орлова называла меня «моя добрая фея».

Я наблюдала Орлову многие годы и всегда радовалась ей. Радовалась, видя на экране, радовалась, как другу, радовалась, как партнеру. Посмотрите, с какой легкостью и изяществом она живет в «Веселых ребятах», в первой своей по-настоящему большой роли. Эту легкость создали тяжелый труд, редкая самоотдача, самопожертвование. Но все это — за кадром, а результат — легкость. Орлова пересказывала с юмором «курьезные» сцены на съемках. Например, «веселую» историю катания верхом на быке, окончившуюся полутора месяцами больницы, — сильно разбила спину: недрессированное животное не хотело «работать». Я не знаю актрисы, включая и себя, которая после такой травмы могла бы снова войти в тот кадр. Орлова же, возвратившись к съемкам,

*«Веселые ребята». Анюта — Л. Орлова, Костя — Л. Утесов*

закончила эту сцену. Боясь воды, вынуждена была нырять в «Волге-Волге». Она говорила: «Сказать режиссеру, что я не могу, не умею, для меня исключалось, так как я считаю, что актриса не имеет права говорить: «Не могу, не умею».

Она рассказывала, как маленькой девочкой, изображая какой-то овощ в детском музыкальном спектакле, была обласкана Шаляпиным, который предсказал, что этот ребенок станет актрисой. Занималась музыкой — так хотела ее мама. Занималась движением, танцем, балетным станком — и пленяла своей грацией. Потому и умела делать то, чего не мог никто, кроме нее. Помните знаменитый кадр из «Цирка» — Марион Диксон танцует? Площадка — дуло пушки. Высота — страшно сказать, а мне, всю жизнь боявшейся высоты, оттого и запомнились эти цифры — 4 метра, а диаметр площадки 75 сантиметров. И здесь — та же легкость, изящество, чувство свободы и улыбка — уникальная улыбка Орловой. Эта улыбка не была формой, она была существом Любочки, светом ее души. Она всегда стремилась к прекрасному. Эта чистая, возвышенная вера в людей и добро в самом раннем детстве подарила ей бесценную реликвию — книжечку толстовских сказок с портретом автора на обложке и надписью: «Любочке Орловой — Лев Толстой». Увидела я эту книжечку, приехав к Орловой на дачу, и была потрясена невозможностью, несовместимостью: молодая, очаровательная Орлова — и эта надпись. Она смеялась, видя мое смятение: «Не удивляйтесь. Я была совсем маленькой, прочитала сказку Толстого, она мне так понравилась, что я написала ему письмо, полное восторгов, и получила эту книжку». А я подумала тогда, что величие Толстого и в том, что он прислал книгу пятилетнему ребенку.

Я любила бывать у Орловой. Настолько, в силу моего характера, далек от изящного мой собственный быт, что я отдыхала в уюте ее гостеприимства, за вкусным, изысканно украшенным цветами обеденным столом. Но главным было радушие хозяев. А вы знаете, как был красив Александров, режиссер, друг, муж Любочки? Он был прекрасен, как Антиной, хотя Антиноя никогда я в глаза не видела. И любили они друг друга, как Филемон и Бавкида.

Я спросила ее как-то: «Любочка, в чем секрет вашей молодости?» — «Я никогда никому не завидовала и всем хотела добра». «Я тоже никому не завидовала и хотела добра»,— сказала я почти гневно. «Может, были иные причины...» — робко начала она. Вдумаемся: ведь в этом тоже секрет феномена Орловой — хотела добра.

Я знаю только одну женщину, на которую Любочка иногда сердилась. Объясняла она мне это тоже необычно: «Я сержусь на нее за то, что она заставляет меня сердиться».

Я оценила глубину Любочкиного сострадания всему живому, когда она рассказывала мне о своем посещении корриды. Вышел бык — и в него полетели бандерильи, впились ему в холку. «Мне показалось, что я увидела в его глазах изумление — ведь я же вас не трогаю, за что же вы меня мучаете? Я заплакала от жалости к животному, в ужасе бросилась к выходу, чтобы не видеть восхищенные лица людей, наслаждавшихся страданиями ни в чем не повинного животного». Она говорила это со слезами на глазах. И как я ее понимаю! К замечательному Хемингуэю я отношусь хуже, чем он этого заслуживает, за его воспевание корриды.

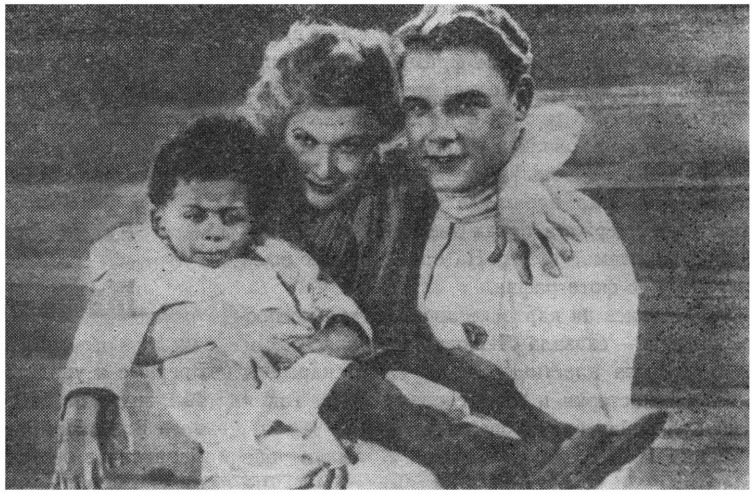
Неповторимо пленительная, истинная доброта — притягательная сила Орловой, естественно переходя из жизни в творчество, — обогащала ее как актрису. Когда я тяжело заболела и требовалась операция, Орлова приняла во мне такое участие, забыть которое невозможно. Это даже не дружеская забота. Так могла бы себя вести только любящая дочь.

— Фаина Георгиевна, а как вам работалось в «Весне»?

— Правильнее было бы назвать этот фильм «Весна в Антарктиде»: холод в павильоне был адский, пока не загорались все необходимые электроприборы. Я ворчала, сердилась, но на лице Орловой я ни разу не увидела неудовольствия — это была выдержка и дисциплина. Любовь Петровна и Григорий Васильевич умели согревать павильон своим человеческим теплом. Орлова умудрялась быть внимательной к партнерам, устранять административные неурядицы — в то время как роль у нее была трудной и по существу, и по технике исполнения: она играла двойников — ученого и актрису. Прелестная, легкая, наивная — актриса. И сдержанная, собранная, суровая даже — ученый. Разные гримы, костюмы, походка, пластика, голоса. Когда обе героини Орловой встречались в одном кадре, требовались высочайшее мастерство и собранность. Партнерами актрисы в этом кадре были заранее записанный на звуковую пленку голос ее второй героини, транслируемый в павильон, и черная шторка в аппарате, закрывающая половину экрана. Потом наоборот. Перематывалась операторами пленка, перегримировывалась и переодевалась актриса и опять общалась с голосом и черной шторкой. При этом нельзя было попасть в зону черной шторки (место двойника) ни рукой, ни головой, ни плечом — на экране не было бы ни руки, ни головы, ни плеча. Это была адова работа, и Орлова выполнила ее с блеском. Потом, когда она репетировала в театре, многие «раскованные», «не зажатые» актеры улыбались снисходительно, видя ее пристрастие к предельной точности в мизансцене. А зря. Это был профессионализм высшего порядка.

При громадной ее славе она была удивительно скромна. Скромность ее — тоже талант. И вообще она была талантливей, чем это принято думать. Я говорю о ее сценических ролях, которые считаю недостаточно оцененными. Трагическая беззащитность Лидии в спектакле «Сомов и другие», прекрасная работа в «Русском вопросе» — Джесси. Она всегда хотела играть в театре. И когда по многим причинам я не могла больше играть одну из своих любимых ролей — миссис Сэвидж, мне хотелось передать ее именно Орловой. В ней были чуткость, человечность, доброта, что составляло основу характера миссис Сэвидж. Но вы ведь играли с Любовью Петровной, знаете это.

— Нам очень не хватало вас, Фаина Георгиевна, когда вы перестали играть в этом спектакле. И если бы не «наша Любочка»... Мы ведь, как и вы, называли ее так за глаза, разумеется, и в этом не было фамильярности, а была нежность. Орлова отчаянно волновалась перед премьерой, вернее, «дебютом» своим, и весь театр «болел» за нее. И занятые, и не занятые в спектакле артисты забегали на секунду к ней в гримерную — улыбнуться ей, благословить, положить на столик букетик цветов. Возник вдруг аромат прекрасной старины, таинства театра. Почему-то вспомнились стихи: «Я не увижу знаменитой Федры в старинном многоярусном театре, с прокопченной



*«Цирк». Марион Диксон — Л. Орлова, Мартынов — С. Столяров, Джимми — Д. Паттерсон*

высокой галереи при свете оплывающих свечей...»

— Знаете, когда по любым причинам от тебя уходит любимая роль, это все равно, как если б ушел любимый человек. Это очень больно. Но когда я звонила и спрашивала, как сегодня сыграла Орлова, и мне говорили: «Хорошо. Очень хорошо. Она играет по-другому, чем вы, соответственно своей индивидуальности, она так естественна («естественность» для меня драгоценное слово)...» — я испытывала радость, как если бы хвалили меня. Уход из жизни Любочки Орловой я переживаю, как личное горе, и до конца моих дней буду вспоминать о ней с великой нежностью.

*Иосиф Прут*

## Чудесный дар

В особняке на Новинском бульваре (ныне улица Чайковского) давался детский бал. Федор Иванович Шаляпин имел обыкновение трижды в году устраивать для своих детей — и их друзей — воскресные утренники.

Праздничный зал, яркие костюмы, музыка, веселье — все это завораживало собравшуюся детвору. Среди приглашенных был и я — восьмилетний мальчик, ученик младшего приготовительного класса, единственный — в гимназической форме.

Юные гости все прибывали — знакомые мне и незнакомые. Радушный хозяин дома, казавшийся нам таким огромным, приветствовал входящих своим громовым голосом. И вдруг в дверях показался... ангел. Весь в чем-то розовом, воздушном.. Это была маленькая девочка, белокурые локоны спадали на ее плечи. Шаляпин поднял ее на руки. Я смотрел на нее как зачарованный... и очнулся, когда услышал голос хозяина:

— Дамы приглашают кавалеров.

И тогда это розовое облако подплыло ко мне и произнесло:

— Я вас приглашаю, кавалер!

Так произошло мое знакомство с Любовью Петровной Орловой, которой в ту пору было шесть лет. С Ирочкой — старшей дочерью Федора Ивановича, моей сверстницей, — мы были на «ты». Но к розовому ангелу я обратиться на «ты» не посмел. Вот с тех пор мы и говорили друг другу «вы».

Прошло тридцать лет и еще три года. Началась война. Перед отъездом на фронт я пришел попрощаться с Любовью Петровной и

Григорием Васильевичем Александровым. Были сказаны какие-то бодрые и вместе с тем грустные слова, незаконченные фразы... Неожиданно Любовь Петровна попросила меня спуститься с нею на улицу. Мы сели в их машину, куда-то поехали и остановились у проходной авиационного завода. Любовь Петровна оставила меня в машине, а сама прошла в здание. Скоро она вернулась, держа в руках две пластинки из пуленепробиваемой стали. На одной из них была наклеена ее фотография.

— Надпись на карточке прочтете только после победы!— сказала Любовь Петровна. Затем она вложила пластинки в нагрудные карманы моей гимнастерки и благословила меня. Так я ушел на войну бронированным.

9 мая 1945 года в Праге я вынул обе пластинки из карманов моей гимнастерки. Левая — та, что прикрывала сердце, осталась нетронутой. А в правой оказалась вмятина: пуля (или осколок) уткнулась в нее... Когда я отделил от пластинки фотокарточку, то прочитал на обороте: «Хотя я и кричала на вас иногда,— знайте: это было по дружбе. От всего сердца желаю вам счастья, желаю вам удачи и чтобы вам было хорошо. Ваша Любовь Орлова».

Прошло еще тридцать, но на сей раз без трех лет с того памятного дня в начале войны. Я пришел к Любови Петровне на ее семидесятилетие и сказал:

— Вот, Любочка, сочинил для вас сценарий. Принес пока только одну страницу. На ней — список действующих лиц. Начинается он с основных. Вы играете Екатерину Алексеевну — императрицу всероссийскую. Следующий персонаж — Григорий Орлов, ее возлюбленный. Он боготворил свою повелительницу, поэтому фильм должен называться: «Любовь Орлова».

Это была шутка. Сценариев для Любови Петровны я не писал: я был только восхищенный зритель, благодарный судьбе за дружбу с прекрасной актрисой.

Я всерьез думаю, что Любовь Орлова сохранила мне жизнь. Как и многим другим. Не авиационной броней, а тем, что мы часто в трудые минуты вспоминали о ней, и чудесный ее образ прибавлял сил.

Сколько лет прошло, а она продолжает одаривать с экрана энергией, радостью, красотой...

Девочка с шаляпинского бала выросла, но в отличие от нас так никогда и не состарилась — и это уже навсегда.

*Елена Тяпкина*

## Жизнь — творчество

Впервые я увидела Любовь Орлову в середине 20-х годов на сцене оперного театра, руководимого В. И. Немировичем-Данченко. Она играла Периколу в опере-буфф Жака Оффенбаха. Она сразу же покорила меня своим драматическим искусством и голосом — его тембром и тем, как она им владела. Играла она необыкновенно! Я, как и многие зрители, была в восторге от ее дарования.

Встретились мы с нею позже — на съемках фильма «Веселые ребята». Г. В. Александров пригласил меня на роль хозяйки виллы. Картина снималась в Гаграх. До сих пор в гостинице, в которой мы тогда жили, висят наши портреты той поры.

Мы очень быстро нашли общий язык, хорошо понимали друг друга. Работать с Любовью Петровной было легко и приятно. Она была партнером, о котором можно только мечтать. И атмосфера на съемках во многом была обязана доброму и светлому нраву Орловой.

В те дни зародилась прекрасная любовь Григория Васильевича и Любови Петровны — любовь, которую они пронесли через всю жизнь.

Когда солнце садилось и уже нельзя было снимать, они отправлялись по берегу моря к месту, где обычно купались,— она в халате малинового цвета, он — в синем халате. Это была очаровательная пара. Оба молодые, красивые...

Съемки шли интересно, все трудились с увлечением. Что-то менялось в сценарии в ходе работы, уточнялось. К слову сказать, немногие знают, что в «Веселых ребятах» предполагался другой конец. И он был отснят: проходя по скале, я видела, как внизу мою «дочь» (ее иг-

рала артистка Мария Стрелкова) душит в объятиях какой-то страшный волосатый тип. От этого зрелища я теряла сознание и падала со скалы в море, а море от такого крупного «дара» выходило из берегов...

Но падала со скалы не я — это делал облаченный в мое платье Александров. Все Гагры приходили на берег смотреть, как падал в море с большой высоты режиссер в платье... Было несколько дублей... Григорию Васильевичу это давалось, мне кажется, легко, ведь он был прекрасно тренированный, очень спортивный человек. Потом этот финал был забракован и заменен другим.

Много хлопот доставили и съемки с животными. Что стоило, например, уложить корову в кровать! А как пугалась она слепящих юпитеров! Помнится случай с Любовью Орловой, когда бык сбросил ее и она долго болела, но, когда вернулась к работе, снова снималась на спине быка — ни за что не хотела взять дублера.

Через несколько лет мы вновь встретились — в картине «Светлый путь». Я еще лучше узнала Любовь Петровну, мы подружились. Когда шли съемки на ткацкой фабрике в Орехово-Зуеве, мы жили рядом, в одной гостинице. Там я воочию убедилась, какая она труженица. Весь день Любовь Петровна занималась станком, гимнастикой, пением. Она была в полном смысле профессионалом. Вот произнесла реплику из сценария и подумала — подходит ли она к такой легкой, светлой, внешне беззаботной женщине? Подходит. А вот эта реплика? На лице актрисы сомнение... Значит, будут уточнять, искать новую...

Именно тогда я поняла, что у Орловой каждый день и вся жизнь подчинены работе. Я прониклась к ней еще большим уважением. Ее подвижничество, трудолюбие заражали партнеров: рядом с нею нельзя было не отдаться работе всецело.

Как-то во время съемок в Москве Любовь Петровна сказала мне: «Поедемте ко мне сегодня». — «С удовольствием». И лишь по дороге я узнала, что у нее день рождения.

Они жили тогда на улице Немировича-Данченко. Лучшая комната была отдана матери. Любовь Петровна очень любила свою мать. Она была замечательной дочерью. А вся комната матери была завешана портретами и фотографиями Любови Петровны.

*Л. Орлова и Е. Тяпкина*

*«Волга-Волга». Стрелка*

В тот день за празднично убранным столом сидели всего несколько человек: Григорий Васильевич, Любовь Петровна, ее мать, сестра, аккомпаниатор Орловой и я. Было очень весело, непринужденно, казалось, нахожусь среди родных, издавна близких людей.

Однажды в перерыве между съемками нас сфотографировали: Любовь Петровна прильнула ко мне и смотрит как-то по-дочернему (хоть мы и ровесницы) снизу вверх. На фотографии она написала: «Дорогой Елене Алексеевне, чудному человеку и доброму товарищу. В память совместных исканий, бесед и волнений... Не забывайте меня! Л. Орлова». И в стороне приписка: «Золушка, 12/VII—40 г.» Любовь Петровна никогда не играла Золушку, но это как бы синоним образов ее лучших фильмов: «Золушка», своим талантом, трудом, верностью завоевывающая счастье. И лучи, которые вы видите на снимке, символизируют, по простодушному замыслу фотографа, это обретенное счастье.

Наивный снимок, не правда ли? Но он очень хорошо передает ту атмосферу, которая всегда связана с Орловой.

Мне больше не пришлось работать с Любовью Петровной, но судьба еще раз близко свела нас.

Э. Гарин и Х. Локшина пригласили меня сыграть в фильме «Принц и нищий». Я выехала в Ригу, где намечались съемки, раньше группы и решила пока посмотреть латвийскую столицу...

Иду как-то по городу — навстречу мне Любовь Петровна и Григорий Васильевич! Мы обрадовались встрече. Они приехали сюда туристами, но по просьбе рижан собирались дать несколько концертов. «Присоединяйтесь к нам.» Меня не нужно было упрашивать. Но успели дать только два концерта: шла вторая половина июня 1941 года.

...В воскресный день утром я пошла в ателье примерить заказанное платье. Возвращаюсь в гостиницу, подхожу к портье: «Хочу заплатить за номер».—«За сколько дней?»—«За неделю, пожалуй».—«Это много. Война началась». Оказывается, пойдя на примерку, я пропустила речь Молотова. Поднимаюсь к себе — телефонный звонок. Любовь Петровна: «Куда вы делись? Мы вас повсюду разыскиваем. Приезжайте к нам сейчас!»

Когда я пришла к Орловой, у нее в номере

я увидела, кроме хозяев, Гаука, Бабочкина, Корнейчука, Вирту, Охлопкова, Слободского, Барнета: все они только что приехали в Ригу в связи с подготовкой декады латвийского искусства в Москве.

Александров сообщил: «Я говорил с Москвой, мне сказали, что нас всех переведут в Сигулду и мы будем там жить, пока не кончится этот инцидент».

Но, увы, это был не инцидент... Я уговорила их возвратиться в Москву.

Когда мы приехали на вокзал, нас окружили москвичи, ленинградцы, которые тоже хотели уехать, но не могли достать билетов... Помню, среди них были артисты Ленинградской филармонии. Любовь Петровна ходила к начальнику вокзала, и ей он не мог отказать... И снова понадобился билет, и снова...

Любовь Петровна захватила с собой большую корзину с продовольствием и все раздала по дороге...

... В 1979 году в кинотеатре «Ударник» отмечалось 45-летие «Веселых ребят». были Александров, Утесов, я. Зал был полон. Пришли не только зрители, а и многие артисты. Подошла моя очередь, я рассказала о тех днях, об удивительно хорошей атмосфере, которая царила на съемках, о Григории Васильевиче как режиссере, о Любови Петровне... А потом показывали фильм — и было радостно и грустно его смотреть...

Когда мне исполнилось 80 лет, я получила много приветственных открыток, телеграмм, среди них были и эти две телеграммы:

«Дорогая, милая и любимая Елена Алексеевна! Горячо и сердечно поздравляю Вас с почетным юбилеем. Желаю доброго здоровья. С чувством уважения и симпатии, с благодарностью за совместную работу в кино и пожеланиями самого доброго и хорошего! Ваш режиссер Григорий Александров».

И вторая: «Дорогая Елена Алексеевна! Поздравляю, люблю и целую Вас. Изгнанный Вами бывший пастух Костя Потехин, ныне ставший все же дирижером. Ваш Леонид Утесов».

Несмотря на большой успех, который имела через 45 лет картина «Веселые ребята», и на чудесные поздравления к моему 80-летию, — к чувству радости каждый раз примешивалась горечь от сознания того, что нет с нами дорогой Любови Петровны Орловой, так рано ушедшей из жизни.

*«Светлый путь». Таня Морозова*

*Рина Зеленая*

# Улыбка Орловой

Все то доброе, значительное, интересное, что можно рассказать о Любови Орловой, рассказывается и теперь, когда ее уже нет с нами. Люди хотят знать о ней, как о человеке и актрисе, больше подробностей — то, что осталось за кадром, за экраном. Это понятно: она была любима. Поэтому нам, кто знал ее, кто имел счастье работать с нею, нужно вспомнить и зафиксировать все то, что удержала память.

Трудно поверить, но у меня нет ни одной фотографии, где я была бы снята с Любовью Петровной. Ни одной. А могло быть сто.

Долгое время мы жили в Москве на одной улице и в одном доме. Я часто видела, как она выпархивает из своего подъезда и, минуя редко просыхающие лужи, влетает в приехавшую за ней машину...

Всегда быстрая и спокойная. Я никогда не видела ее взвинченной или вялой. Казалось — какой-то «автопилот» управляет ее действиями. И всегда собранная, всегда в форме.

Мы не были друзьями-приятелями. Но всегда, по-моему, ощущали приязнь и удовольствие видеть друг друга. Между прочим Любовь Петровна, при всей ее открытости и доброжелательности, не любила бесцеремонности в отношениях. Есть актеры, которые хотят вас обнять, похлопать по плечу, поцеловать. Встречаясь же с Любовью Петровной, они, ощущая ее дружелюбие, интерес, участие, тем не менее невольно удерживали себя от нее как бы на расстоянии вытянутой руки.

Снимаясь с Любовью Орловой на «Мосфильме» в «Светлом пути», я не раз восхищалась ею — ее профессиональным мастерством, ее выдержкой. Ни капризов, ни придирок. Еще раз, еще дубль — все, как скажет режиссер. В студии холодище. А оператор: «Еще света прибавьте на грудь Любови Петровны, а лицо не трогайте. Так, хорошо... А сейчас отдохните: у нас пленка кончилась». Скорее теплую шаль на плечи — и в гримуборную. Так и не сняли этот кадр. Даже Абдулов не выдерживает: «Самые страшные люди — это операторы, я бы вообще не пускал их на студию. Как только все готово, можно снимать — у них пленка кончилась, перезарядка!» А Орлова улыбается и не злится.

В те годы на съемках было далеко не так, как сейчас, — тяжело было всем работать. Ну и что? Работали, да еще как. И увлеченно, и радостно.

За годы нашего знакомства у нас было немало встреч, разговоров.

Однажды Любовь Петровна рассказывала мне (мы сидели у нее в кабинете) о своих съемках в картине «Веселые ребята». Она уверяла меня, что не было бы такой киноактрисы — Любови Орловой, не сделай ее «своими руками» режиссер Григорий Александров. Естественно, я с этим согласилась: всегда режиссеры «делают» актрис. «Нет, — сказала она, — вы не поверите: у меня не было лица. Понимаете? Меня нельзя было снимать». И она рассказала, что все операторы отказались ее снимать — настолько она была нефотогенична. Ее словам трудно было поверить: она всегда великолепно, безошибочно получается на экране. Любовь Петровна вскочила и сказала: «Я вам сейчас докажу, если вы не верите! Смотрите на мои щеки!» — «Ну, смотрю. Очень хорошие щеки». — «Да вы что?! Их нет. На экране они проваливались совсем. Вместо них были тени и ямы. Да что говорить! Сейчас я вам покажу снимки, которые я никогда никому не показывала. Вот, полюбуйтесь». И она протянула мне пачку фотографий. Я была поражена: лицо на них ее — и не ее. Она еще и еще показывала эти первые свои фотопробы у Александрова — одна хуже другой. И, довольная моей растерянностью и изумлением, стала объяснять, сколько мучений претерпели операторы, пока Григорий Васильевич не разъяснил им, в чем дело и как надо ставить свет, чтобы не искажать лицо, а сделать его выразительным. Она, как девчонка, размахивала фотографиями перед моим носом и хохотала: «Ну, что? Теперь поверили?»

...Так и бежали наши жизни рядом, то разделяясь (одна с концертами — в Донбасс, другая — в Караганду; одна — в Париж, другая —

*«Весна». Шатрова и Никитина*

на Северный полюс), то сталкиваясь на улице или в Колонном зале Дома Союзов, или в Ленинграде — на юбилее Дома искусств, а потом снова на студии...

Во время войны я встретила ее в Алма-Ате. 14 марта 1942 года, перед моим отъездом на фронт, Любовь Петровна написала в моем альбоме: «Риночка! Мы с Вами встречались в мирное время и во время страшных минут войны. Желаю Вам самого хорошего. Успеха! Здоровья! Покоя душевого и волнений творческих. Теперь мы расстаемся с Вами. Надеюсь увидеть Вас в мирной обстановке во Внукове! Ваша всей душой Л. Орлова».

Мы встретились вновь на съемочной площадке после войны в другой стране — в Чехословакии. Григорий Васильевич Александров снимал фильм «Весна» на киностудии «Баррандов» в Праге.

В этой комедии Любовь Петровна создала два характера, притом противоположных, и была одинаково убедительна и в роли ученой дамы Никитиной, и в роли актрисы Шатровой. Мастерство Орловой казалось безграничным, трудностей для нее словно бы не существовало. Зрителей восхищают и радуют ее великолепный артистизм, безупречный вкус, изящество внешнего рисунка образов, правда поведения, а я, видевшая Любовь Петровну на репетициях и на съемках, свидетельствую: мало кто так работал над ролями, как она. К блистательным результатам она приходила не сразу. Вместе с Григорием Васильевичем по многу раз проходила каждую сцену, проверяла каждую реплику. От них не отставал в этом отношении Николай Константинович Черкасов. Казалось бы — чего тут мудрить, снимается легкая, забавная комедия. Но авторы «Весны» хорошо знали, как сложен, как коварен этот «легкий» жанр, какого мастерства он требует. И преподали всем нам урок художнической честности и ответственности.

Как бы ни было трудно, Любовь Петровна не падала духом. Она была сильным человеком и в творчестве, и в жизни.

Я попала в эту картину случайно (рассказывала об этом в моей книге «Разрозненные страницы»). Мне повстречался на улице Григорий Васильевич, и я спросила его: где обещанная роль в новом фильме? Он сказал, что женских ролей нет. Я: давайте мужскую. Он: мужская такая плохая, что ее выбросили из сценария. Все-таки мне прислали сценарий, и я взамен мужской роли парикмахера-гримера написала

роль гримерши. Александров одобрил текст и взял меня в картину.

Съемки шли точно по графику. Вся обстановка работы, ее стиль, новые лица, какие-то неожиданности, приемы в посольстве, где нам были так рады наши люди, — все это заставляло нас всех быть внимательными и сосредоточенными. Работа подвигалась хорошо. Григорий Васильевич был доволен. А Любовь Петровна бывала тронута тем особенным восторгом, которым окружали ее появление. На студии, на концертах ее засыпали цветами. Конечно, она давно привыкла к своему огромному успеху, но пражане превосходили всех в желании выразить ей свою любовь и восхищение. И вот однажды...

Вспоминаю короткий, но очень страшный эпизод нашей работы над «Весной». Вся группа, занятая в тот день на съемках, была одета, загримирована, стоял свет, все были на месте. Не приехали только Орлова, Александров и Черкасов. Это было невероятно.

Григорий Васильевич и Любовь Петровна никогда не опаздывали ни на одну минуту. Значит, что-то случилось. Мы не знали, что все они уже в больнице, что произошла автомобильная катастрофа. Наконец, приехал Григорий Васильевич. Очень бледный, с исказившимся лицом, он рассказывает обо всем, что произошло, с невообразимым хладнокровием. Было страшно слушать, кто-то плакал. В. Телегиной стало дурно.

Мне не вспомнить сейчас подробности этой катастрофы. В больнице оказались Черкасов и Орлова. Через час я была уже там. Меня впустили к Черкасову. Он лежал на койке громадный, с перебинтованной головой. Один глаз и половина лица были открыты. Синяки и ссадины заклеены пластырем. Говорил он глухо, через марлю. Видя мое волнение, старался упокоить меня: конечно, могло быть еще хуже. Он хотел рассказать, как все было, но я ему не позволила.

Любовь Петровну я увидела лишь через несколько дней — уже в гостинице. Она лежала в постели очень бледная, но не изменившаяся. Не улыбалась — ей было больно двигать губами. И все же спрашивала, как идут дела на студии. Я ей сказала, что работа продолжается, снимают сцены, где она и Черкасов не заняты, что ему уже лучше, часть головы разбинтована, сняты некоторые швы.

Потом врачи позволили Черкасову работать по нескòльку часов в день. Его брали в кадр то со спины, то сбоку: лицо даже под гримом еще нельзя было снимать.

Однажды уже через несколько дней после автомобильной катастрофы Александров слишком резко поднял руку, указывая что-то осветителю, и громко вскрикнул. К нему подбежали, подхватили. И хотя он довел съемку до конца, его отвезли в больницу. Там выяснилось, что у него трещина в ключице. Пришлось и ему лечиться. Но он скоро вернулся к работе, хотя резких движений теперь избегал.

А тут и Любови Петровне разрешили сниматься. Было просто счастьем видеть всех такими же бодрыми и деятельными, как всегда. Картину сняли в срок, она вышла на экраны. Ее и сейчас смотрят зрители разных поколений.

К тому, что сказано многими о Любови Петровне, о ее человечности, трудолюбии, нужно прибавить еще свидетельство о ее мужестве, о силе духа.

...Одна девочка недавно сказала мне: «У Орловой удивительная улыбка, я думаю, что это в кино так специально красиво снимают, для экрана. А как в жизни было, по-правдашнему?» Я рассказала этой Вике (ей 14 лет, и она, как все девочки, больше всего любит кино), что улыбка Любови Орловой несколько десятилетий сияла во всех городах и селах нашей страны, покоряя сердца. У каждого человека, говорила я этой девочке, есть своя улыбка. Природа позаботилась, чтобы у Любови Орловой была именно такая улыбка, которой радовались люди и улыбались в ответ. Еще я сказала ей, что у нашего киноискусства появилось очень много друзей в других странах благодаря картинам, где улыбалась Любовь Орлова. Я рассказала Вике, что однажды (это было в гостях у А. Н. Толстого) Иван Семенович Козловский со свойственным ему остроумием характеризовал каждого из присутство-

*Л. Орлова в роли миссис Сэвидж. Спектакль Театра имени Моссовета «Странная миссис Сэвидж»*

вавших писателей, ученых, актеров. Когда вошла Любовь Петровна, он сказал: «Собственно говоря, можно было бы погасить все свечи — улыбка Орловой способна осветить этот зал».

*Евгений Стеблов*

## «Я так бы хотел ее увидеть...»

Мне придется начать издалека.

Двор наш около Рижского вокзала назывался извозчичьим: там раньше жили извозчики. В некоторых ранних песнях Владимира Высоцкого отражена атмосфера этих мест: он тоже вырос в нашем дворе, который не отличался благонравием. Но меня не трогали. С некоторых пор дружба со мной стала даже необходимостью для дворовых ребят, и отъявленные хулиганы боролись за звание моих телохранителей. Дело было в том, что всем хотелось посмотреть телевизор. Самодельный телеприемник моего отца был первым в округе. Народу набивалось до духоты. Гасили свет. Искрами вспыхивали огненные звезды радиоламп. С обнаженным непонятным для нас нутром, еще не запрятанным в корпус, телевизор, сперва как бы мурлыкая, издавал длинный пронзительный свист, и, опережаемый на мгновение звуком, наконец загорался голубоватый экран размером в половину ученической тетради. Все вскакивали со своих мест. Мы видели живого Ленина. Усталый, изнуренный, только что оправившийся после ранения. Что-то говорил, улыбался и, отвернувшись, уходил по дорожке Кремля, и хотелось окликнуть, вернуть его, остановить притягивающий немой выразительностью фрагмент революционной хроники... Прямо на нас стройными, вышколенными рядами черных мундиров шли в «психическую атаку» белогвардейцы. И мы «подпускали их поближе» и вместе с Анкой-пулеметчицей косили смертельным огнем, а они все шли и шли под барабанный бой. И тогда врывался в кадр легендарный начдив — «впереди, на лихом коне». Взрыва-

лось, гремело над полем боя победное чапаевское «ура!», а трагическая гибель его в бурливой Урал-реке была для нас личной утратой...

Нашей радостью, нашей песней, нашей сказкой, нашей мечтой, нашим женским идеалом была Любовь Орлова...

Суп остыл. Няня стояла с ремнем в руках, а я бил чечетку: «Диги-диги-ду, диги-диги-ду. Я из пушки в небо уйду...» Говорят, что в детстве у человека должно быть как можно больше праздников. Такими праздниками для нас, послевоенных мальчишек, были фильмы Григория Васильевича Александрова с участием Любови Петровны Орловой.

Иногда кто-нибудь из знакомых говорил: сегодня встретил Жарова на Пушкинской площади. Или: видел живого Ильинского у Малого театра. Но почему-то никто из нас никогда не видел, да и не предполагал увидеть где-нибудь в двухэтажном троллейбусе или на улице Любовь Орлову. Это казалось странным. Невозможным казалось. Орлова была для нас не только мечтой, но и тайной...

И вот прошли годы, я стал артистом, играл в театре, снимался в кино. В 1969 году мне предложили перейти из Театра имени Ленинского комсомола в Театр имени Моссовета — в театр, где Любовь Петровна Орлова проработала около тридцати лет. Как известно, учитель не столько тот, кто учит, сколько тот, у которого учишься. Судьба подарила мне творческое общение с Цецилией Львовной Мансуровой, Юрием Александровичем Завадским, Верой Петровной Марецкой, Ростиславом Яновичем Плятом, Серафимой Германовной Бирман, Софьей Владимировной Гиацинтовой, Фаиной Георгиевной Раневской. Великое удивление, великое счастье, великая честь работать с такими мастерами, иметь право числить себя их коллегой. Но я никогда не мог привыкнуть к тому, что я — коллега Любови Петровны Орловой. Она работала здесь, с нами, в одном здании, на одной сцене, ходила по тем же коридорам, но она оставалась там — в моем детстве, в нашей молодости. Она оставалась мечтой. Ее отделяло от нас пространство. Нет, не стена, не барьер, а именно пространство. И это пространство создавали мы, а не она. Это нам было нужно почти религиозное отношение к ней. Это мы хотели перед ней преклоняться. Она этого не хотела. Однако эта великая женщина мудро осознавала свое положение первой «звезды» советского экрана и полно соответствовала своему предназначению. (Тут, возможно, еще не до конца изучена социальная роль киноактера в современном обществе, тут, возможно, еще есть над чем подумать.) А народную артистку СССР, лауреата Государственных премий Любовь Петровну Орлову в Московском академическом театре имени Моссовета все ласково за глаза называли Любочкой. Потому что скромнее и добрее человека в театре не было. Качества эти дефицитны вообще, а в театре в особенности, ибо актерское дело — жестокое и конкурентное. И не ко всем в театре относятся так сердечно, так нежно.

Если и пользовалась Любовь Петровна высоким своим положением, то только ради того, чтобы помочь другим. Помогала она всем, кто к ней обращался. Писала всевозможные ходатайства, доставала лекарства, поддерживала морально. Она первая поздравляла с успехом и как бы не замечала неудач.

Нам всегда интересны подробности из жизни людей значительных: какие-то частности, происшествия, несуразицы, казусы. Особенно казусы, происшествия, противоречия, которые отличают знаменитостей от простых смертных, а еще более те, что сближают... Предвидя подобный интерес, прежде чем писать эти строки, я обратился не только к своей памяти, но к памяти своих коллег. И вот ведь что интересно: о Любови Петровне почти никто никаких частностей — в указанном смысле — не припоминает. Неразделимое, целостное впечатление оставила она о себе. Любовь Орлова имела правило только светлой стороной обращаться к другим, а все теневое, мучительное оставляла при себе, в глубинах своей души. Чтобы добиться этого, она не позволяла себе расслабиться. Ее требовательность, пожалуй, походила на те жесткие этические установки, которые выдвигал перед собой Антон Павлович Чехов. Когда она шла по театру, все видели — идет Актриса!

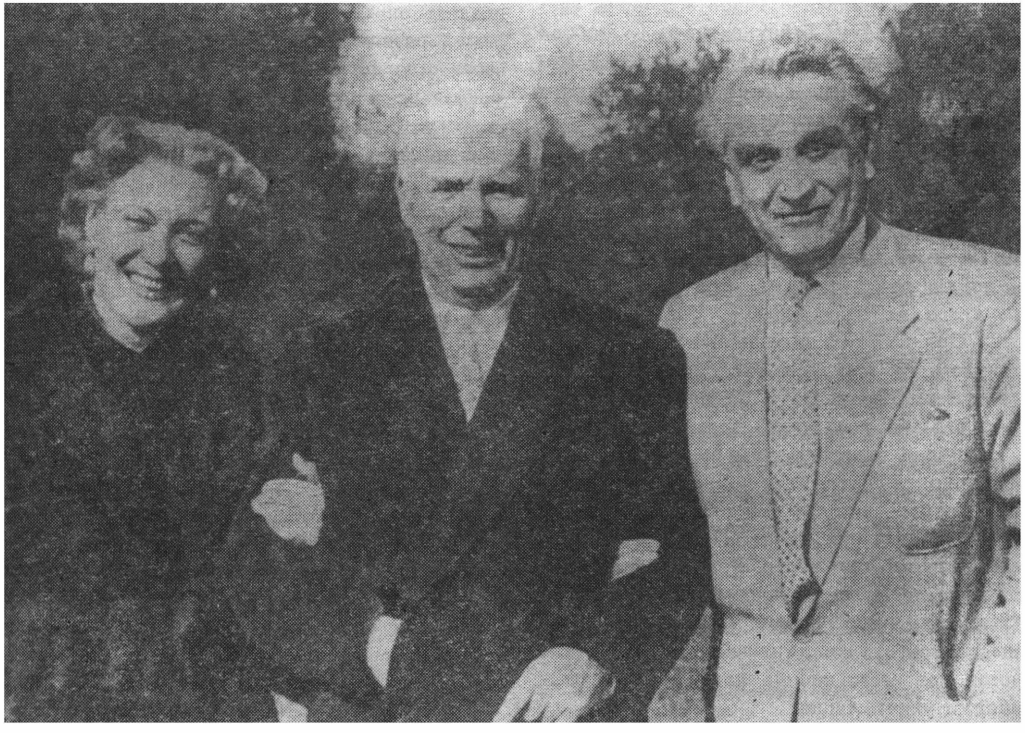
Агния Ивановна Гусева, костюмер, много лет проработавшая с Любовью Петровной, както спросила ее: «Отчего вы никогда не раздражаетесь, не срываетесь, отчего добрая вы такая?» «Наверное, потому, Ага, что у меня все хорошо, я счастлива», — вздохнула Любовь Петровна. Это был разговор двух женщин, это был женский разговор.

«Знаешь, Женечка,— пояснила мне Агния Ивановна, — есть нечто большее, чем любовь, оно очень редко встречается: обожание!»

Да, действительно редкие, поразительно, завидно красивые отношения связывали Любовь Петровну и Григория Васильевича Александрова — ее мужа, друга и наставника. Всю жизнь после каждого спектакля Григорий Васильевич встречал Любовь Петровну в театре с цветами. А если почему-либо не мог прийти, то присылал цветы. И среди пышных разноцветных охапок, которыми забрасывали зрители любимую актрису, Любовь Петровна всегда безошибочно угадывала эти «Гришенькины цветы». Они всегда обращались друг к другу «на вы». Может, кому-то это покажется странным, церемонным или искусственным. А зря. Ведь не во всяком языке существует такое различие — «ты» и «вы». Так отчего же не воспользоваться этой деликатной особенностью великого русского языка? Да, в этом была особенная деликатность.

Однажды один из рабочих сцены Театра имени Моссовета отмечал знаменательную для себя дату. Собрал сослуживцев, товарищей, выписал родственников из деревни, всех пригласил, весь театр. Пришли не все. Народная артистка СССР Любовь Петровна Орлова пришла и оставалась с гостями до конца торжества.

*Л. Орлова, Ч. Чаплин, Г. Александров*



Вот пишу, а сам думаю: не создастся ли у читателя слишком уж благостное впечатление об Орловой? Не должно создаться. Потому что никакой благостности в Орловой не было. Была высокая культура, был профессиональный и душевный труд, была и творческая неудовлетворенность, присущая всем большим художникам. Вот роли, сыгранные Орловой в театре: Джесси («Русский вопрос» К. Симонова), Лидия («Сомов и другие» М. Горького), Лиззи («Лиззи Мак-Кэй» Ж.-П. Сартра), Нора («Нора» Г. Ибсена), Патрик Кемпбел («Милый лжец» Дж. Килти), миссис Сэвидж («Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика). Шесть ролей более чем за четверть века. Согласитесь, это не так уж много. Мне кажется, возможности Орловой не были раскрыты в театре до конца. Подтверждение тому — ее последняя роль. Любовь Петровна вошла в спектакль после Фаины Георгиевны Раневской. Нет, «вошла в спектакль» — сказано неправильно. Она создала свой спектакль, создала образ трагически незащищенной женщины, хранившей свою тайну. Тайну актрисы Любови Петровны Орловой. Эта работа по своей стилистике блистательно соответствовала почерку драматурга и стала подлинной удачей, открытием. Думается, своим исполнительским стилем она в чем-то опередила свое время. Нас, молодых, она многому научила.

Уже в больнице, безнадежно больная, Любовь Петровна готовила новую роль...

Я помню тот печальный траурный зимний день, когда мы прощались с Любовью Петровной Орловой. Бесконечная людская вереница вытянулась от площади Восстания до театра на площади Маяковского. Люди шли и шли. Народ отдавал последнюю дань своему кумиру. И добрая половина скорбно склоненных голов принадлежала тому героическому поколению, которое вынесло на своих плечах все тяготы войны с фашизмом. Потому что само эмоциональное ощущение Родины было для советского человека неотделимо от всего, что связано с именем Орловой. Поколение прощалось с актрисой, воплотившей все то светлое, дорогое для всего нашего народа, что он защищал от уничтожения.

...В 1976 году на съемках в Чехословакии я попал в автомобильную катастрофу. И вместо того, чтобы играть роль Трилецкого в картине Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», очутился в пражском госпитале «Мотол», вдали от родных и друзей. Перенес тяжелые операции. Нелегко было мне, актеру, свыкаться с мыслью о потере профессии. И вот тогда от советского атташе, навещавшего меня, я узнал, что вскоре после войны на съемках кинофильма «Весна» здесь же, в Праге, попали в автомобильную катастрофу Любовь Орлова, Николай Черкасов и Григорий Александров. Я стал думать о том, каким странным образом переплелась моя судьба с судьбой любимой актрисы. Я вернулся к тому мироощущению, которое высветляло мое детство, юношеские мечты и надежды. И эта память помогла мне справиться с собой, не упасть духом, выстоять.

Очень правильно и очень справедливо, что есть такой корабль «Любовь Орлова», что плавает он по морям и океанам, соединяет людей разных стран. Но, может быть, не менее важно другое.

Недавно мой восьмилетний сын спросил меня, куда я собрался. Я ответил: «Ухожу в Дом кино на вечер памяти Любови Петровны Орловой. Помнишь, по телевизору мы смотрели с тобой «Веселых ребят», «Цирк», «Волгу-Волгу», «Весну»?»

— И она там будет? — обрадовался сын.

— Нет, не будет.

— Как жаль, а я так бы хотел ее увидеть!

Вот это важно: актриса живет и будет жить для новых поколений.

*Сергей Юткевич*

# Ось времени

**От редакции**

*Плодотворная традиция советского кино — стремление ведущих мастеров осмыслить добытый опыт: тем самым они обогащают теорию и через нее — опосредованно — оказывают реальное воздействие на развитие кинопроцесса. Основы советской кинотеории закладывали такие выдающиеся режиссеры, как Лев Кулешов, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин. Нет практически ни одного крупного мастера советского кино, который не принял бы активного участия в развитии этой традиции.*

*Журнал всегда охотно предоставлял свои страницы для теоретических статей, исследований, дневников режиссеров, сценаристов, операторов, представителей других творческих профессий. В последние годы были опубликованы выступления многих ведущих мастеров экрана по актуальным проблемам теории и практики, беседы «за рабочим столом», репортажи из «творческих лабораторий» и со съемочных площадок, интервью, в которых содержатся ценные наблюдения, плодотворные размышления, принципиальные выводы по общим и частным проблемам развития советского киноискусства.*

*В ряду таких публикаций стоит и предлагаемая вниманию читателей новая работа С. И. Юткевича, в основу которой положены размышления автора, возникшие в ходе работы над сценарием и фильмом «Ленин в Париже». Здесь и история возникновения и реализации замысла, и концептуальные взгляды автора на время, которое воспроизводится на экране, и осмысление опыта, накопленного мастерами советского кино в разработке ленинской темы, и фиксация конкретного кинематографического опыта возглавляемой С. Юткевичем съемочной группы. Однако круг вопросов, волнующих автора, гораздо шире. Режиссер не просто оглядывается на только что снятый фильм, описывает «горячий», неустоявшийся, не пропущенный через фильтры времени опыт — он спешит зафиксировать связи своей новой картины с традициями советского и мирового прогрессивного кино и перспективы, которые, на его взгляд, открываются в развитии определенных тенденций. Ясно, что его суждения субъективны, порой заостренно полемичны, рассчитаны на живой, заинтересованный отклик.*

*Редакция так же ожидает от читателя живого отклика, соразмышления о путях развития советского кино, об усилении его идейно-воспитательного потенциала, о расширении жанрово-тематических границ, о совершенствовании выразительности, действенности, гибкости киноязыка. Ряд принципиальных вопросов, поднятых С. И. Юткевичем, требует дальнейшей разработки и углубления, и мы надеемся вернуться к ним на страницах журнала.*

Ведь время — это мы.
Никто иной. Мы сами.
*Пауль Флеминг. XVII век*

Хочется, чтобы экран стал не
зеркалом жизни, а лучом рентгена,
просвечивающим время.
*Г. Козинцев*

Какой вздор, что ты-де обречен писать
лишь о себе, о микродрамах
своего случайного тела и жизни,
заточенной в клетке
собственных дат.
Да разве все, что произошло
в этом мире,
не случилось также с тобой?[1]

На этот вопрос кубинского поэта Роберто Фернандеса Ретамара должен ответить каж-

[1] Иностранная литература, 1971, № 8, с. 4.

дый художник, прежде всего самому себе, ответить честно, искренне, прямо.

Ответить творчеством.

Не нахожу такого ответа во многих сегодняшних фильмах — по ним трудно судить, что происходит в мире. Часто обнаруживаешь лишь следы того, что случается не в мире, а в мирке узком, замкнутом, личном. «Между тем совершенно очевидно, что самонаблюдение — непригодный инструмент! Ставить свое честолюбие на эту карту — предприятие бесперспективное, ошибочное!» [2]

Так вторит кубинскому поэту австрийский писатель Роберт Музиль, и, как следствие их наблюдений, обнаруживается та самая унифицированная и ставшая очередным модным штампом форма «микродрамы», которая стала главенствовать в современном мировом кинематографе.

В результате господствует не взгляд, а подглядывание. Подсматривание сквозь замочную скважину. Могут и должны существовать любые «камерные» жанры, но когда на поверку в результате на экране появляется не жизнь, а жизнеподобие, не мораль, а морализирование, не глубина, а плоское бытописательство, то это заводит в творческий тупик. И самое обидное, что маскируется это часто высокими формулами о «проникновении в глубину жизни», «исследовании моральных проблем», соблюдении «правды жизни» и особенно рассуждениями о праве на «свободу творчества».

В оправдание такой системы взглядов некоторые ссылаются, к примеру, на Феллини или Бергмана.

Ссылаются зря. У Феллини в «Восьми с половиной» — столкновение творческого мира талантливого художника с большим миром, отсюда подлинная трагедия, у Бергмана — исступленная исповедь мятущейся души.

У обоих личное перерастает в общее, касающееся если не всех, то очень многих, и прежде всего тех, кто так или иначе отвечает за культуру человечества.

А когда даже они, прославленные мастера, также начинают подглядывать в замочные скважины, обращаясь к сексуальной маниакальности Казановы (Феллини) или к психопатологии клиента, придушившего проститутку (Бергман), то теряют связь с большой жизнью, а значит, и свою силу, свою свободу.

Но их можно оправдать (хотя они не нуждаются в этом): ведь система, в которой им приходится работать, не щедра на поддержку художников, стремящихся рассказать о том, что действительно происходит в мире.

И тогда, при всей своей субъективной честности, они объективно становятся выразителями того цинизма, что воинственно проповедует сегодня некий Франсуа Рей на страницах нового французского журнала, посвященного вопросам искусства.

Редактор открыто заявил в передовой статье, что журнал будет ориентироваться только на элиту, а эпиграфом издания выбрал известное обращение Сергея Дягилева к молодому Жану Кокто: «Удиви меня!»

Господин Рей, казалось, уже никого не способен удивить изложением «истин», превратившихся в расхожую монету не столько элиты, сколько буржуазной «масс медиа». Но меня все же изумило, с какой истерической настойчивостью безвестный автор претендует на теоретический манифест, озаглавленный «К новой свободе». Главный тезис гласит: «Что такое новая свобода? Это прежде всего движение против всяких идеологий, сложившихся понятий, против прогнивших законов, против интеллектуальных привилегий».

Затем, слегка покритиковав идеологию «правых», автор с особой злобой обрушивается на взгляды французских «левых»:

«Надо деполитизировать (?) политику, изгнать все идеологии, мифы, героев, былые репутации, добрые чувства и отжившие догмы... Настало время отделить политику от судьбы человека... Наступает новое Возрождение, потому что человек окажется наедине со своим одиночеством, то есть со своей правдой» [3].

Не стоило бы обращать внимание на этого очередного проповедника пустоты, если бы в

[2] Вопросы литературы, 1980, № 9, с. 273.

[3] Arts magazine; 1981, N 5.

его рецептах не содержались капли того яда, что проникает в поры и честных, действительно ищущих «своей правды» одаренных художников, и — давайте признаемся — не только «далеко», там, на Западе, но и «вблизи», в границах, очерчивающих страны социализма.

Противоядие одно — то самое, о котором Александр Блок писал в своем дневнике (февраль 1918 года):

«Революция это: я — не один, а мы.

Реакция — одиночество, бездарность, мять глину» [4].

Поэт преодолел одиночество и создал «Двенадцать», величайшую революционную поэму — не зря этот скромнейший художник, в день ее окончания, по праву записал: «Сегодня — я гений!»

Конечно, надо признать, что одиночество, временное и частное, может стать иногда плодотворным состоянием человеческого духа, а у художника в особенности, но при одном условии — когда оно впоследствии не перерастает в одиночество социальное (тогда оно становится болезнью). А ведь именно к такому одиночеству призывают апологеты «новой свободы»: в мире, где господствует собственность, легче расправляться с художниками «по одиночке».

●

> Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове.
>
> *Карл Маркс*

Особое одиночество свойственно и моей профессии кинорежиссера — оно наступает сразу же по окончании фильма. Во время работы режиссер постоянно как бы «на миру», на виду, на людях — в шумной, часто безалаберной, напряженной обстановке, в повседневном преодолении технических и организационных преград, в состоянии непрестанной творческой озабоченности, в настороженности, с которой готов встретить трудности, возникающие внезапно из самых непредвиденных закоулков, — весь этот период он находится в окружении тех, кого у нас называют «съемочной группой», а во Франции словом «экип» (соответствующим спортивному «команда»), что точнее выражает сплоченность, «сыгранность», волевой напор и, наконец, риск, отличающий горстку кинематографистов во время работы над фильмом.

Но вот картина идет к концу, уже во время монтажного периода группа сокращается, распадается, режиссер все чаще и чаще остается с пленкой наедине, наступает момент, когда лента в законченном виде уходит от ее создателя в другие руки, художник уже не хозяин своей работы, он не сможет никогда ничего в ней изменить, поправить, улучшить, как это доступно его театральному собрату или поэту, живописцу, музыканту, и режиссер остается сиротой — люди, с которыми он сроднился во время иногда многомесячной работы, разбрелись кто куда.

Кинолента, выпестованная им как любимое дитя, начинает свою отдельную жизнь где-то там на стороне — вот здесь-то чувство опустошающего одиночества угрожающе завладевает художником.

Редко случается, что уже готов для режиссера новый сценарий, определился, окреп замысел следующей работы, перед ищущим художником неизбежно встают проблемы выбора, поиска и... угроза самоповторения.

По большому счету (а не по конъюнктурному расчету) в сознании художника должны главенствовать, каждый раз заново, вопросы не только эстетические, но и этические.

Тот же Александр Блок, наша совесть, напоминал нам: «К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот — пробный камень для художника современности... В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем» [5].

---

[4] Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М. — Л., 1963, с. 328.

[5] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 237—238.

Если так писал поэт десятилетия тому назад, то как же актуальна в наши дни забота о долге для советских революционных кинематографистов, обращающихся с экрана к миллионам зрителей во всех концах земного шара, потрясаемого конфликтами, бурями, классовыми столкновениями, борьбой прогресса с реакцией, апокалиптическими угрозами атомного века.

Со всеми этими «проклятыми вопросами» остался я наедине после завершения в 1975 году фильма «Маяковский смеется», который как бы подводит итог моего внутреннего (и, как полагаю, общественного) долга перед драматургией поэта: сначала «Баня» и «Клоп» на подмостках Театра сатиры, затем эти же пьесы в экранной трактовке. Последняя моя попытка осуществить современную версию «Мистерии-буфф» на арене цирка не удалась не по моей вине (замысел остался в ящике стола), но так или иначе цикл оказался законченным.

И тут-то я почувствовал неодолимую потребность завершить (естественно, только для себя, а не для кино вообще, где эта задача всегда останется незавершенной) центральную тему, что проходила через всю мою творческую жизнь — ведь именно о ней писал поэт Николай Асеев:

«С Лениным связано все самое чистое в сердце, самое ясное в мыслях, все, чем человек дорожит и что считает лучшим в себе» [6].

●

> В такое время, когда обостряется борьба социал-демократов с проводниками буржуазного влияния на пролетариат, все беспринципные элементы всегда направляют усилия к тому, чтобы заслонить великие вопросы дешевенькой сенсацией и скандальчиком.
>
> *В. И. Ленин*

Оглянувшись, я обнаружил, что, пока я встречался на экране с Чеховым и Маяковским, эстафету Киноленинианы подхватили после «Ленина в Польше» всего лишь два-три фильма, и это на протяжении последних пятнадцати с лишним лет...

Тут я особенно остро ощутил наш общий (и лично свой) долг перед тем, чьей жизни, идеям и борьбе за них человечество обязано самыми своими высокими свершениями в XX веке.

Почему наша Киноленинниана пополняется так медленно и неравномерно, не берусь судить.

Не следует закрывать глаза на то, что вялое, неактивное продвижение ленинских фильмов на зарубежные экраны привело к тому, что вряд ли хоть один из них пробивался в широкий коммерческий прокат, довольствуясь лишь единичными сеансами в маленьких кинотеатрах или синематеках.

Мы не имеем права забывать и об активности наших идейных противников. В частности, американское кино последовательно и многообразно воспевало своих президентов — они так или иначе показаны за время существования кино в 84 фильмах, причем 19 из них посвящены Линкольну (7 полных биографий), 10 — Рузвельту (не говоря уже о Вильсоне, Трумэне и т. д.), причем справедливость обязывает признать, что некоторые из них были не только «казенными» произведениями, но и фильмами искусства, как, например, «Юность Линкольна» Джона Форда.

Мы обязаны учитывать, что в условиях непрекращающейся идеологической борьбы и жесточайшей коммерческой конкуренции на кинорынках, принадлежащих в большинстве стран американским концернам, от нас требуется изобретательность, гибкость, общение с прессой и многое другое, что Ленин называл «умением торговать», а также, конечно, нужны и материальные затраты, ибо, скажем, американцы, зная конечные выгоды рекламы, тратят на нее суммы, иногда почти равные расходам на производство фильма.

Но, как известно, «свято место пусто не бывает», и образовавшийся вакуум ринулись заполнять те, кто имя Ленина ухитряются использовать для идейной конфронтации с коммунизмом и со Страной Советов.

Беззастенчивая спекуляция на имени Ленина особенно опасна — ведь она выдается за якобы документированную историческую правду.

---

[6] Асеев Н. Тема — Ленин. — Вопросы литературы, 1980, № 4, с. 233.

Отсюда естественный порыв долга и совести вернуться к киноленинниане и попытаться на сей раз раскрыть тот период жизни и творчества Ленина, что совсем не освещен не только на сцене или на экране, но и в художественной литературе (за исключением повести В. Катаева «Маленькая железная дверь в стене» и поэмы «Лонжюмо» А. Вознесенского) — годы парижского изгнания.

●

> Высшей точкой творческого акта, искрой, вспышкой горючего материала, блеском молнии, озарением является момент рождения замысла. Здесь в одно мгновение укладывается то, что потом растянется на часы, дни, месяцы, на целые, быть может, годы воплощения.
>
> *Владимир Солоухин*

Такой эмоциональной вспышкой для меня послужило одно из посещений квартиры семьи Ульяновых в Париже. Она состоит из трех комнат (одной сравнительно большой, где был рабочий кабинет, другой поменьше, где жила мать Надежды Константиновны, совсем крохотной спальни, где еле помещались две железные кровати) и кухни, служившей одновременно и столовой.

Я снимал эту квартиру на улице Мари-Роз для документального фильма «Встречи с Францией».

Как-то вечером случилось так, что я остался в квартире один (хранитель музея, милейший старик, камарад Лежандр, уже привык ко мне и отлучился по делам), и вдруг, не спугнув синие парижские сумерки, не зажигая света, я почувствовал, как воображение мгновенно заселило эти удивительные по скромности и бережно сохраняемые Французской компартией комнаты, где так остро и ярко контрастировала жизнь их обитателей с городом, в котором, по выражению Хемингуэя, праздник всегда с тобой.

Но в том-то и заключалась многослойная реальность жизни, что отнюдь не всегда и не для всех был этот праздник. Существовал и другой Париж, о котором поэт Гильом Аполлинер писал:

> Вновь ты в Париже, среди толп один,
> И мимо прут мыча стада машин.
> Тоска сжимает горло, сердце гложет,
> Как будто никогда, никто тебя любить
> не сможет [7]

И вот в таком, другом Париже, за створчатыми ставнями окон для одних укрывались драматические, безысходные будни, а для других, как на улице Мари-Роз, рядом с нуждой царили подлинные праздники мысли, преобразившей весь мир. И тем более удивительными и щедрыми казались эти пиршества мысли, что рождались они в преодолении скудности будней: жизнь семьи Ульяновых в Париже была преисполнена всеми материальными и моральными тяготами эмигрантского бытия.

Так какой же силой веры, воли и знаний должен был обладать этот человек, чтобы сквозь самые черные дни безверия, наступившего после подавления первой революции там, у него на родине, здесь, в окружении внешне безмятежной карнавальной шумихи, разглядеть свет надежды в конце, казалось, безвыходного туннеля, но и не только увидеть, но и повести к нему за собой сначала горстку, а затем и миллионы живущих в темноте и также стремящихся к свету, к празднику не для избранных, а действительно для всех.

Так родился замысел кинокартины о силе веры Ленина.

Но что делать со сроками, разделяющими рождение замысла от его воплощения?

Однако мог ли я предположить, что в условиях кино воплощение замысла о фильме, посвященном подвигу жизни Ленина, родившегося как мгновенная вспышка творческого воображения, растянется (и не по моей вине) не на месяцы, на долгие девять лет?

В конце 1972 года я привлек моего верного соратника по киноленинниане Евгения Габриловича к написанию сценарной заявки, но лишь в 1981 году готовый фильм увидел экран, и сегодня пришло время суммировать рабочие заметки, возникавшие в процессе разработки и реализации драматургического и режиссерского замыслов. Я не хочу здесь разделять работу сценариста и постановщика, мы оба являемся равноправными ее участниками, и уверен, что она входит в общую проблематику поэти-

[7] См.: Хартвиг Ю. Аполлинер. М., 1971, с. 242.

ки кинорежиссуры, а обращение к нашему личному, пережитому опыту может в чем-то оказаться полезным и для вступающих на извилистые, но такие увлекательные пути кинематографии, и для уже странствующих по ним.

Итак, в начале работы главное — погружение в материал, в факты, историю, иконографию. Изучение тщательное, придирчивое, но не школьное, а художническое, с обязательными ассоциациями, догадками.

И как путеводная нить Ариадны — ритмическое ощущение, предвосхищение, прообраз, дыхание будущего фильма; так, стало ясно с первых же шагов, что тема на сей раз обяжет повествование стать полифоничным, многоголосым. Этим оно будет отличаться от одноголосия, монологичности нашего предыдущего фильма «Ленин в Польше», и в его строение обязательно должен вплестись также и авторский голос — свидетельство современника, размышляющего, сопоставляющего, полемизирующего.

«Музыкальный напор», о котором говорил в предисловии к «Возмездию» Александр Блок, «шум времени», услышанный другим поэтом, Осипом Мандельштамом, заполняли и три с половиной года пребывания Ленина во Франции — с декабря 1908 по июнь 1912.

В 1909 году в Париже открывается метро...

Широко зажигается электричество...

Бастуют почтовики, задерживается корректура новой книги Ленина «Материализм и эмпириокритицизм»...

В 1910 году в России умирает Лев Толстой...

В 1911 году из Лувра крадут «Джоконду» Леонардо да Винчи...

В России разгул реакции, трагедия Ленского расстрела...

В том же году Владимир Ильич выступает в парижском «Альказаре» с рефератом «Революционный подъем российского пролетариата»...

За год до этого в Киеве убит Столыпин, а во Франции — разгул террористов банды Бонно...

В 1912 году на смену «тигру» Клемансо во Франции к власти приходит Пуанкаре по прозвищу Война — и тотчас наносит визит Николаю II «Кровавому»...

На сценах Парижа торжествует Люсьен Гитри в новой пьесе Ростана «Шантеклэр», где людские страсти разыгрываются в грандиозном бутафорском курятнике...

Три социалиста — ренегаты Бриан, Мильеран, Вивиани — жестоко подавляют забастовку железнодорожников, но анархистские лидеры профсоюзов отговаривают массы заниматься политической борьбой во имя «чистоты движения».

Ленин участвует в массовом шествии к стене Коммунаров. В 1910 году громит анархистов в их клубе после доклада Семашко.

Русский балет завоевывает Париж по мановению магической палочки Дягилева...

Не прекращаются кровавые войны на Балканах, в Марокко, в Конго...

Ленин и Крупская на аэродроме Жювиан наблюдают за полетами первых аэропланов...

В 1910 году улицы Парижа заливает наводнение...

Автомобили совершают пробег Париж — Мадрид...

В Париже расцветают большие универсальные магазины...

Военные парады следуют один за другим...

Рабочие массы протестуют против казни испанского профессора, революционера Ферреро...

В кинематографе Луи Фейяд экранизирует первые эпизоды многотомного романа «Фантомас» Алена и Сувестра...

Летом 1911 года в местечке Лонжюмо Ленин возглавляет первую партийную школу — в ней 18 слушателей, из них 10 большевиков.

Владимир Ильич начинает с чтения «Коммунистического манифеста», а затем проводит 56 лекций по всем вопросам политической и экономической борьбы.

Через десять лет, уже после победы революции, он скажет в своем докладе на X съезде партии: «... нечего греха таить... фантазеров в нашей среде было немало. И ничего тут нет особенно худого. Откуда же было в такой

стране начать социалистическую революцию без фантазеров?» [8]

В самом деле, нужно быть фантазером, чтобы с горсткой русских пролетариев, расселенных где-то на окраине Парижа, не только «мечтать» о будущей революции, но закладывать ее действенные основы — ведь не пройдет и пяти лет со дня отъезда Ленина из Франции, как на Востоке вспыхнет пламя Великого Октября, начнется новая эра человечества. Ее потом будут воспевать на всех языках мира, и парагвайский поэт Эльвио Ромеро посвятит ей строки:

«Переделайте жизнь!» —
взывал французский поэт;
думал ли Рембо, что его желания
исполнятся здесь?
Ленин, великий мечтатель, невысокий лысый
улыбчивый человек, чей высокий лоб
прорезали молнии ума,
осуществил мечту поэта-бродяги,
мечту всех
поэтов земли.
Каким был тот Октябрь, на этой площади,
где покоится
улыбчивый мечтатель? [9]

●

Употребив современный словарь, скажу; поэт с историей отбрасывает все, что не на его генеральной линии — его личности, его дара, его истории. Выбирает его непогрешимый инстинкт главного.

*Марина Цветаева*

После первичного ощущения ритма будущего фильма вслед за погружением в море фактов наступает решающий момент выбора кульминации, высшей точки темы, направления «главного удара».

Инстинкт подсказал: действие должно концентрироваться вокруг реализации мечты Ленина о создании в Лонжюмо школы большевиков — ведь это было центральным делом его эмигрантской жизни.

Значит, к основным историческим действующим лицам должен присоединиться ученик из России. Так возник образ рабочего Трофимова, обобщающий черты рядовых активистов большевистской партии.

Его образ стал вырисовываться также во внутренней полемике со стандартами «железобетонных героев». Изучая материалы, мы узнали о существовании рабочего с подпольным прозвищем Поэт, и нам захотелось нашего Трофимова наделить не только жаждой идеологической сознательности, но и лиризмом. Ведь на этом пути можно было найти те обертоны, что сделали бы по-человечески убедительным общение учителя с учеником.

Крупская свидетельствовала:

«По натуре, несмотря на величайшую трезвость мысли, Ильич был очень большой лирик, очень любил стихи пафосные, лирические, только об этом не писал, конечно» [10].

Наше намерение подтвердил и исследователь И. Эвентов:

«С величайшей чуткостью и вниманием относился Владимир Ильич к начинающим стихотворцам из рабочей среды. С одним из них ему довелось столкнуться еще в 1911 году в партийной школе в местечке Лонжюмо для активистов партии, приехавших из России... Однажды после лекции к нему обратился за советом слушатель, писавший стихи. Ленин сообщил об этом Горькому: «Один поэт, бедняга, все стихи пишет и нет у него руководителя, помощника, наставника и советчика» [11].

И наше решение окончательно утвердил такой, казалось, далекий от политики поэт, как Осип Мандельштам: «Партийная мысль должна быть не изложена, а продолжена в поэтическом порыве» [12].

Поэтому впоследствии и закрепилось у нас жанровое определение фильма как «поэтической хроники».

Так постепенно в нашем замысле стал оживать Саша Трофимов, а в его поэтическом воображении зримо вставали трагические картины Парижской Коммуны; к тому же он оказался неукротимым спорщиком и посмел даже «в сердцах» накричать на Владимира Ильича в музее восковых фигур, в чем вскоре раскаялся, поняв не только умом, но и сердцем мудрость своего учителя, и, наконец, по воле авто-

[8] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 43, с. 60.
[9] В. И. Ленин в поэзии народов мира. М., 1980, с 269.
[10] Крупская Н. К. О Ленине. М., 1965, с 91.
[11] Эвентов И. Пробуждение новых сил: В. И. Ленин о поэзии. М., 1977, с. 182—183.
[12] Вопросы литературы, 1980, № 12, с. 257.

ров даже влюбился в свою учительницу французского языка и... потерпел здесь неожиданное фиаско.

В процессе работы все шло складно, тем более что перо моего соавтора Евгения Габриловича, как всегда острое и наблюдательное, оснастило героя живой и выразительной речью.

Значительно сложнее оказалась главная задача — ведь мы уже в третий раз обращались к образу Ленина, и так как с самого начала, еще в «Рассказах о Ленине», дали зарок избегать по возможности какой-либо цитатности, то отчетливо понимали, что на нынешнем этапе возникнут новые трудности.

Ведь современный зритель, особенно молодой, решительно откажется выслушивать даже самые убедительные доводы, если он будет знать, что обязан верить им только потому, что они навязаны ему и заранее объявлены непререкаемыми, будучи скреплены «авторитетами».

Об этих трудностях, встающих каждый раз, когда художник осмеливается взяться за обрисовку выдающихся личностей истории, предупреждал писатель Андрей Платонов:

«Если мы читаем, что один из вождей революции был умен, отважен, проницателен и добр, то мы вправе думать, что автор только срисовал, скопировал готовый образ из действительности, но не разработал его в глубину, не открыл нам в нем то, что дотоле было неизвестно нам, рядовым людям — нехудожникам. Ведь нет в том особой заслуги, если про мудреца, всем известного своей мудростью, еще раз сказать, что он мудрец.

Этот метод можно бы назвать силуэтным или теневым, в общем похоже, но не одушевлено, не умножено автором на собственную творческую силу и не превращено в художественный образ, живущий в произведении сам по себе, независимо от своего прекрасного источника и прототипа в действительности» [13].

Действительно, «силуэтный метод» надо было постараться отбросить, но как получить другой, объемный или, применяя современную терминологию, «голографический» образ?

Вот тут-то мы и окончательно решили направить на центральный образ с разных точек «лазерные лучи» воображения. Пронизывая объект, они должны были выявить его рельефность.

Так скрестились в сценарии «лучи» Крупской — той, кто знает о Ленине все, «лучи» Трофимова — того, кто не знает о нем ничего, «луч» провокатора Житомирского — того, кто старается узнать о нем многое, и, наконец, «луч» авторов — тех, кто должен знать о нем то, что не только известно другим, а и то, о чем они обязаны догадаться как художники.

Любое сравнение одного вида искусства с другим всегда может показаться «искусственным», но нам все же помогли в работе музыкальные ассоциации, например, со строением такой формы, как фуга:

«Узнавали фугу по мелодическому «бегу» голосов. Один передает другому тему, принявший ее голос «бежит» дальше, слышится и следующий голос, объявляющий эту же тему.

В начале фуги звучал ведущий голос; знали, что он показывает тему в главной тональности, органист вводит второй голос — объявлялась побочная тональность, третий голос снова возвращался к главной тональности... Во второй части меняется последовательность голосов. Идет искусная разработка темы, автор-музыкант дает волю своей фантазии, подчиненной, однако, строгим законам многоголосия» [14].

Итак, начинаем отбирать факты — здесь да будут помянуты добрым словом огромные усилия, что вложили сотрудники Института марксизма-ленинизма в многотомную «Биографическую хронику»; по ней день за днем можем мы проследить жизнь и труд Владимира Ильича, восхититься и ужаснуться одновременно — ведь в эти годы сотни полезных дел чередуются с обременительными заботами, материальными бедами, преодолением нападок и клеветы, с изнуряющими спорами с оппонентами из эмиграции. А в результате, закончив изучение фактов, мы пришли к угрожающему для всей нашей конструкции выводу: бытие Ленина в этот период лишено так называемых «драма-

[13] Платонов А. Поэт должен быть человеком великой чести. — Литературная учеба, 1979, № 3, с. 155.

[14] Морозов С. Бах. М., 1975, с. 57

тических событий», той сюжетной внешней динамики, что считается обязательной для «интересного», а значит, и «кассового» фильма.

Оговорюсь сразу — люблю занимательное кино и фабульно увлекательную книгу, и даже настолько, что могу похвастаться некоторыми знаниями законов их построения. Не случайно Эйзенштейн в 1923 году, в дни своего руководства театральной труппой Пролеткульта, пригласил меня прочесть актерам цикл лекций, громко озаглавленных «Детективный роман и авантюрная фильма» (тогда слово «фильм» было женского рода).

Ребята, раскрыв рты, с восхищением выслушивали мои пересказы произведений Габорио, Понсон дю Терайя, Честертона, Гастона Леру, Мориса Леблана, Алена и Сувестра, а также попытки анализа знаменитых киносериалов «Фантомаса», «Вампиров», «Жюдекса»; надеюсь, я принес некоторую пользу, ибо до сих пор убежден, что привычка к чтению начинается не с обязательных, «нужных», а с «интересных» и «занимательных» книг.

Но непререкаемая ценность этого жанра как в кино, так и в литературе никак не может и не должна снять его отличия от других видов и жанров, обращенных к разным категориям зрителей и читателей.

Да, конечно, кино как зрелище любит движение, стремительность, быстроту. Отсюда — да здравствуют и погони, и поединки на суше, на море и в космосе! Но давно известна элементарная истина, что эти обаятельные свойства кинематографа не исчерпывают всех его возможностей. Прибавлю от себя — и обязанностей.

Особенно это стало ясным сегодня, когда практика современного кино окончательно подтвердила, что странствия в глубине человеческого сознания свойственны не только литературе, но подвластны также и проницательному оку кинообъектива.

Объявленная вначале, при ее появлении, еретической идея Эйзенштейна об «интеллектуальном кино» оказалась пророческой; художник, как всегда, опередил время.

Не знаю, считает ли себя Петер Вайс последователем советского мастера, но его мысли мне так же близки, как практика и теория Брехта, этого лучшего драматурга и поэта демократической Германии. Сам Вайс, с которым я встречался в Стокгольме (где он живет постоянно), раскрылся для меня неожиданно с других, незнакомых ранее сторон: он и художник, и кинематографист, автор интереснейших экспериментальных фильмов, своими пьесами, обошедшими многие сцены мира, доказавший жизненность исповедуемых им принципов:

«Думаю, что мы переоцениваем значение напряженности действия... Я же твердо убежден, что те произведения, в которых события изображаются не внешне, а углубленно, гораздо увлекательнее, чем те, суть которых читатель обнаруживает сразу же на поверхности. Увлекательность этих произведений достигается богатством внутренних связей, ассоциаций, многоплановостью; мне нисколько не интересно следовать за событиями в качестве детектива, стремясь лишь к той или иной развязке. Поиски, движение, постижение реакций человека, борьба противоположностей и противоречий дают мне несравненно больше, чем носящая внешний характер последовательность подробностей, пусть даже логичных...

Я считаю, что мы должны противостоять этому стремлению к динамике, к упрощению, наша задача углубленно исследовать все богатство переживаний, чувств, мечтаний и надежд человека» [15]. Мысли немецкого драматурга совпадают и с принципами советского писателя Валентина Распутина: «Глубоко убежден: писатель должен работать для тех, кто берет в руки книгу не для того, чтобы убить время, а чтобы чему-то научиться, что-то понять и прочувствовать из необходимого, нужного себе» [16].

Внутренний драматизм должен был существовать и в избранном нами типе повествования. Однако что может быть менее драматичным, чем, к примеру, столь частые политические споры в парижских кафе? Но после одной из таких дискуссий, по свидетельству Крупской, чуть не всю ночь бродил Ильич по улицам Па-

---

[15] Вопросы литературы, 1975, № 5, с. 178—179.

[16] Распутин В. Живое слово. — Вечерняя Москва. 1981. 14 сентября

рижа, а вернувшись домой, не мог заснуть до утра [17].

Значит, для него это была настоящая драма. Как эмоционально вовлечь в нее сегодняшнего зрителя, который далек от разногласий между «впередовцами» и «отзовистами», «богдановцами» или «богоискателями»? Очевидно, прежде всего надо решиться в принципе атаковать этот будничный и, казалось, внешне не динамичный факт, если он так важен для сути произведения, а не бежать от него, прячась за детективные фабульные повороты.

Следует идти «прямо на цель», вскрывая ее суть при помощи того, что Брехт называл «очуждением».

Мы пришли к выводу, что необходимая информация об идеологической дискуссии тех лет в партии станет «слышимой», если будет произнесена голосом персонажа, чья линия переплетена с судьбами действующих лиц, но не в обычном качестве того или иного закадрового информатора.

Когда мы погрузились в материалы охранного отделения, пристально следившего с помощью своих агентов (хотя бы таких активных, как жандармский ротмистр Андреев) за деятельностью революционеров, и в первую очередь Ленина, то поняли, что, выбрав из числа провокаторов (а их было не менее трех) мнимого доктора Житомирского, сумевшего остаться нераскрытым долгое время [18], мы сообщим через его донесения содержание политических схваток тех лет и тем самым переведем простую информацию в событие действенное, так как нет ничего более драматического, чем предательство внутри, нераскрытое, обманное, грозящее арестами, бедами, крушением всех планов и надежд.

Пусть зритель, например, увидит драму идейной схватки Ленина с оппонентами как бы глазами Житомирского — тогда можно показать дискуссию не целиком и не повествовательно-информационно, а в смыслово-ударных фрагментах, сконцентрировав их вокруг эмоциональной кульминации — выступления некоего Лядова (человека, существовавшего реально), открыто объявившего себя «наплевистом».

Вот уж кто действительно глубоко оскорбил Ильича, поэтому оправданными будут выглядеть его последующие ночные муки, когда опять всплывут в памяти крики и вопли различных «наплевистов» о поражении дела, которому отдана вся жизнь.

И тут же возникают вновь музыкальные ассоциации, подсказывающие еще одно, усиливающее драматизм монтажное решение.

«Органные фуги чаще всего предварялись прелюдиями...

Прелюдии — пьесы гомофонной формы, с главенствующим голосом, со свободной, так называемой фигурационной разработкой. Соединенные с фугой, прелюдии создавали драматическую коллизию. Воспринимались они с фугой как единое целое, как единый цикл» [19].

Спор в кафе и ночь раздумий Ленина — эти «прелюдии» прозвучат особенно контрастно на фоне «фуги» буржуазного Парижа, с его безразличием к существованию в его недрах какой-то кучки безвестных эмигрантов.

«Во времена Ленина вереницы карнавальных повозок, кавалькады, ряженые нередко появлялись на центральных улицах. В веселье масленичного карнавала, сохранившего черты древних обрядов, принимали участие все, без различия классовой принадлежности, увлекаемые безудержным стремлением насладиться полной свободой. В неумолчном шуме карнавала, в звуках народных мелодий люди, казалось, хотели заглушить внутренний голос тревоги — «блаженное время» клонилось к закату» [20].

Здесь появляется уже не просто возможность, а прямая потребность не только в музыкальной, но и в пластической разработке действия тем способом, который я окрестил «киноколлажем» и которым столь часто пользовался в своих предыдущих фильмах.

С моей точки зрения, контрастирующие по фактуре документальные кадры должны врезаться не как дополнительная информация,

---

[17] См.: Крупская Н. К. Воспоминания о Ленине М., 1957, с. 167.

[18] Его фигура обрисована в книге Жана Фревиля «Ленин в Париже». М., 1969, с 197 — 198.

[19] Морозов С. Бах, с. 57.

[20] Фельд Ш. Когда Ленин жил в Париже. Париж —М., 1969, с. 94.

якобы расширяющая тему (прием, кстати, многократно использованный и в зарубежных, и в советских фильмах), но как драматургический элемент, контрапунктно усиливающий звучание основного действия.

Связанное с этим любопытное явление, заставившее меня задуматься, я наблюдал однажды на экране французского телевидения: шла программа, посвященная творчеству Андре Мальро, и отдельные этапы пестрой карьеры этого писателя, дипломата и министра культуры перемежались монтажными вставками из хроники, рисующей фон эпохи и бег времени.

К моему удивлению, я узнал в монтажной фразе, посвященной Великому Октябрю, не только кадры штурма Зимнего дворца из знаменитого фильма Эйзенштейна, но и ощетинившийся штыками грузовик, несущийся к Смольному по набережным и улицам революционного Питера из моей ленты «Человек с ружьем», — они тоже потеряли «авторство» и превратились в документальные кадры истории.

Значит, если возможен подобный эффект прочтения, то не менее вероятен и обратный процесс — трансформация хроникальных кадров в поэтические обобщения. Кстати, к этому впервые пришел, хотя и интуитивно, Дзига Вертов, за что и был несправедливо раскритикован.

Но именно на этих возможностях я сознательно решил строить нашу поэтическую хронику.

О широком использовании «киноколлажа» я упомяну дальше, здесь же хочу закончить рассказ о поисках монтажного контрапункта темы: кафе — Париж — ночь на улице Мари-Роз.

В закромах различных фильмотек обнаружились документальные кадры жизни Франции начала века, но они были уже очень известны, в частности по фильму Николь Ведрес «Париж 1900». Надо было расширить материал, и тут я, по счастью, вспомнил о талантливой ленте Жана Виго «По поводу Ниццы» (1929), в которой русский оператор Борис Кауфман (родной брат Дзиги Вертова) снял выразительные кадры карнавала.

То, что шествие колесниц и масок происходило на Променад дез Англэз в Ницце, меня не смутило, оно превосходно монтировалось с кусками хроники, снятыми на площадях и улицах Парижа.

Но показ этого карнавала, даже прорезанный вставками бодро марширующих «пуалю», коим вскоре предстояло погибнуть в бойне под Верденом, все же оставался бы той же иллюстративной вставкой, если бы воображение не подсказало возможность последующего перевода масок и чудищ в совсем иной семантический ряд.

В бессонной ночи Ленина, когда он ворочается на узкой железной кровати, преследуемый горькими воспоминаниями о спорах в кафе, их участники предстают на сей раз перед ним не в своем реальном обличье, а как карнавальные паяцы и личины; так, особенно оскорбительный «наплевист» сливается с одной из них — выразительной картонной харей с папиросой в зубах...

В результате документальные кадры, снятые художниками Виго и Кауфманом, претерпев двойное переосмысление, перерастают в обобщающий образ, усиливающий ночные переживания Ленина.

Но описанное выше — лишь частный пример драматизации факта средствами коллажа, возникший при решении данного конкретного эпизода. Нам же предстояло выделить главную тему нашей «фуги», определить то сквозное действие, ту «сверхзадачу», что, по Станиславскому, является основным условием произведения.

●

> ...Что значит оценить факты и события пьесы? Это значит найти в них скрытый смысл, духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит подкопаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое душевное событие, быть может, породившее самый внешний факт... Оценить факты — значит сделать чужие факты, события и всю жизнь, созданную поэтом, своей собственной.
>
> *К. С. Станиславский*

Одним из таких внутренне драматических событий для Ленина, по нашему выбору, стала смерть супругов Лафаргов, добровольно ушедших из жизни в конце 1911 года.

Опубликованные материалы не передают ничего, кроме самого факта, и только текст речи Ленина на кладбище Пэр Лашез на их похоронах позволяет догадываться об эмоциональном потрясении, испытанном Лениным и Крупской после лишь недавнего посещения ими лидера французских социалистов и его жены Лауры, дочери Карла Маркса.

Темы жизни и смерти, мысли об изначальных проблемах человеческого бытия, размышления о праве и границах возможностей революционера распоряжаться жизнью по своему усмотрению не могли не волновать Владимира Ильича.

Вот почему возник в нашем сценарии эпизод ночной беседы Ленина и Трофимова в квартире на улице Мари-Роз об этих извечных вопросах человеческого существования.

Но для философского их обобщения нам показалось важным противопоставить самоубийству Лафаргов другой, не менее трагический исход — смерть Трофимова на кронштадтском льду как случай гибели бойца, до конца исполнившего свой долг революционера. Он приобретал к тому же и усиленное драматическое значение, ибо Трофимов погибал не от пули чужеземных врагов, а от «своего брата», как библейский Авель от Каина, от предателя, с которым еще так недавно мог шагать рядом, запевая: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем!»

И, наконец, не боюсь сегодня признаться, что в процессе написания сценария возникла и тема ухода из жизни самого Владимира Ильича.

После его монолога у окна, где подводил он итог бремени эмигрантской жизни и борьбы, мы монтировали документальные кадры потрясающей силы — о трагических январских днях 1924 года, похорон Ленина и всенародного с ним прощания.

В окончательной редакции фильма мы отказались от этих кадров, хотя, казалось, они драматически завершали тему; но такой монтажный ход мы ощутили как слишком прямолинейный и, может, поэтому невольно художественно бестактный.

Смерть ученика Ленина Трофимова от пули кронштадтского мятежника не только становилась драматическим событием, вытекающим из основной темы, но приобретала и еще один дополнительный аспект: ведь бунт анархистов 1921 года идейно соотносится с терроризмом тех, кто осмеливается именовать себя сегодня «подлинными ленинцами».

Тема школы Лонжюмо требовала драматического обострения; обойтись здесь перечислением фактов о чтении лекций, разукрашенных показом бытовых картинок из жизни слушателей, значило скатиться к штампам некоторых фильмов, незаконно числящихся в графе историко-революционных.

Убедительность ленинских идей могла возникнуть не из простого их изложения или цитирования, а только из драматического столкновения с противниками.

В широком историческом аспекте среди врагов ленинизма сегодня по-прежнему анархизм (но возникающий в ином контексте), с которым Владимир Ильич беспощадно сражался в Париже: с ним приходится бороться и ныне всему мировому коммунистическому движению.

Во многом эти анархистские тенденции не менее опасны, чем открыто меньшевистские и социал-демократические, ибо маскируются тогой «защитников ленинизма» или блузой «красных бригад».

Так возникла в сценарии потребность перевести молодых лонжюмовцев из состояния пассивных слушателей в разряд активных бойцов, скрещивающих идейное оружие с той частью западной молодежи, что начинена псевдореволюционными левацкими лозунгами и объявила террор единственным средством борьбы с капитализмом, да еще под флагом «подлинного ленинизма».

Что такая направленность нашей сценарной мысли остроактуальна, мы получили подтверждение, изучив факты сегодняшнего дня. Самое разноречивое молодежное движение нашего времени — майские дни 1968 года во Франции — обрело и свое «теоретическое» обобщение в книге одного из лидеров парижских баррикад, западногерманского студента Кон Бендита, под громогласным названием «Гошизм, или Средство против старческой болезни коммунизма».

Три четверти этого объемистого «труда» заполнено антисоветскими выпадами, и лишь в конце, в качестве долгожданной «позитивной» программы, публикуются два документа — «Воззвание кронштадтских моряков» и один из бесчисленных «манифестов» батьки Махно.

Наша догадка о связях сегодняшних террористов, в частности, с подобными теориями нашла подтверждение в таком сообщении: «17 мая 1973 года в Милане взрыв бомбы... Одна девушка убита на месте. Несколько человек умирают в больнице. Террорист схвачен. Это Джованни Бертоли. На руке свежая татуировка — буква «А», что должно означать «анархия». Он член террористического кружка под колоритным названием «Кружок Нестора Махно» [21].

Профессор Ю. Шерковин свидетельствует:

«Только в Италии, по далеко не полным данным, число преступлений, совершенных террористами «во имя народа и за его свободу» превысило в 1979 году две тысячи. Заметно активизировались экстремистские группы в ФРГ, Португалии, Испании, Франции, в некоторых странах Азии и Латинской Америки» [22].

Значит, необходимо по-прежнему настойчиво разоблачать эти тенденции, тем более что обагрены они человеческой кровью и используются империалистической пропагандой, пытающейся приписать терроризм мировому коммунистическому движению и пресловутой «руке Москвы».

Прочитав сценарий, один из редакторов киностудии предложил изъять эту тему как «политически неактуальную», ибо, по его мнению, молодежное движение 1968 года на Западе полностью изжило себя и не имеет никаких перспектив. Однако факты говорят совсем о другом, и если баррикады Латинского квартала остались позади, то лжеленинцы по-прежнему нуждаются в беспощадном идейном отпоре.

Поверхностное знакомство с подлинным положением дел на фронтах идеологической борьбы (особенно среди молодежи) может стать помехой развитию боевых политических произведений.

Прежде всего надо помнить формулировки Владимира Ильича: «...как мировоззерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность» [23] и «...сознательный рабочий должен научиться отличать психологию воина пролетарской армии от психологии буржуазного интеллигента, щеголяющего анархической фразой» [24]. В проекте резолюции II съезда РСДРП, написанном Лениным, говорится: «Съезд решительно отвергает террор, т. е. систему единичных политических убийств, как способ политической борьбы» [25].

Мы не ставим знак равенства между молодежным движением 60-х годов и анархизмом и терроризмом, но именно их современная практика помогла нам отстоять необходимость введения в ткань фильма острого политического спора о сущности ленинского учения между лонжюмовцами и группой молодых экстремистов (не только французских) образца 1980 года во главе с персонажем, которого мы окрестили Вожаком (может быть, по отдаленной ассоциации с «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского).

Нам стало ясно, что тема фильма решительно раздвигает ранее установленные каноны историко-революционных фильмов, и в ее философское содержание органически включается транспонированная в сегодняшнем регистре и продолжающая волновать мир тема нечаевщины, отраженная у Достоевского в «Бесах», романе, получившем сегодня на Западе особую популярность.

Естественно, что в полуторачасовой ленте она не может быть раскрыта во всей ее сложности и глубине, но и здесь поэтическая метафора должна обозначить ее присутствие.

Одним из трагических аспектов революционных движений всех времен и народов, и, в частности, русского, было предательство, провокация. Такие зловещие фигуры, как Азеф или Гапон, были еще свежи в памяти, но вдогонку им появилась уже и новая свора.

Именно о них вспоминала Н. К. Крупская: «Царское правительство тоже имело за пле-

[21] Кин Ц. Итальянские мозаики М., 1980, с. 166.
[22] Коммунист, 1981, № 7, с 88.

[23] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 101
[24] Там же, т 8, с 383
[25] Там же, т. 7, с 251

чами опыт революции 1905 года. Теперь оно опутывало всю рабочую организацию целой сетью провокатуры. Это были уже не старые шпики, торчавшие на углах улиц, от которых можно было спрятаться; это были Малиновские, Романовы, Брендинские, Черномазовы, занимавшие ответственные партийные посты, слежка, аресты — все делалось правительством не наобум, а строго продуманно» [26].

Действительно, враги работали настолько скрытно, что Малиновский вошел даже в ЦК партии на Пражской конференции 1912 года. Но нам показалось необходимым не перечислять отдельные факты провокации, а через такую фигуру, как Житомирский, раскрыть бытующую и сегодня «философию» ренегатов, маскирующихся лозунгами о «свободе личности», о борьбе с «партийным догматизмом» и приходящих в результате к прямому предательству. Саморазоблачение провокатора — в сцене, где он перебегает границу времени и ищет поддержку и защиту у тех, кого по духу считает сообщниками.

Ведь он не простой шпик, а «философ» с той самой программой, что берут на вооружение сегодняшние зарубежные «вожаки», объединяющиеся прежде всего для борьбы с коммунистическими партиями под флагами то «новых левых», то «новых правых», то просто открытых троцкистов и маоистов.

Юрий Трифонов в своей статье «Загадка и провидение Достоевского», разбирая связи романа «Бесы» с его реалиями как в прошлом, так и в настоящем, напоминает: «В первом номере нечаевского журнала «Народная расправа» есть такой пассаж: «Мы из народа, со шкурой, перехваченной зубами современного устройства, руководимые ненавистью ко всему ненародному, не имеющие понятия о нравственности и чести по отношению к тому миру, который ненавидим и от которого ничего не ждем, кроме зла» [27].

Поэтому и персонаж, которого мы окрестили Вожаком, вооружен прежде всего ненавистью, но он уже не из студентов Латинского квартала, не из тех, чьи бескровные действия в мае 1968 года ограничивались сооружением баррикад и поджогами автомашин, а представитель следующего поколения молодежи, тех самых нигилистов 80-х годов, что охарактеризованы Юрием Трифоновым в одной из его последних статей: «Террористы теперь не останавливаются ни перед чем: взрывают самолеты, поезда, аэропорты, универмаги, народное гулянье на площади... И это нечаевщина в чистом виде. Это то самое, к чему призывал Нечаев и в чем признавался мелкий бесенок Лямшин из романа Достоевского: «...всех обескуражить и изо всего сделать кашу, и расшатавшееся таким образом общество, болезненное и раскисшее, циническое и неверующее, — вдруг взять в свои руки, подняв знамя бунта» [28].

Поэтому органично и свободно возник в нашем воображении эпизод кронштадтского восстания, когда мы обнаружили, что устарелый идейный хлам оказался единственной «теоретической» базой для современных нечаевцев всех мастей; это позволило нам обострить до предела и драматическую ситуация фильма.

Задолго до публикации вышеупомянутой статьи Ю. Трифонова, где он констатировал с горечью: «Живучесть терроризма — плодов не приносит, что для всех очевидно, — остается загадкой века» [29], мы закончили диалог Вожака и Трофимова истерическим выкриком первого: «Наш спор не окончен, это спор века» и спокойным ответом второго: «Мне вскоре пришлось убедиться, что этот спор надолго».

Тема кронштадтского бунта, еще никогда не отраженного на экране, начинается голосом Трофимова на фоне подлинных хроникальных кадров выступающего с речью Владимира Ильича: «Ленин сказал нам, что эта мелкобуржуазная анархическая контрреволюция, направленная против диктатуры пролетариата, опасней, чем Деникин, Юденич и Колчак вместе взятые. И мы, двести семьдесят девять

[26] Крупская Н. К. Воспоминания о Ленине, с. 174.
[27] Новый мир, 1981, № 11, с. 242.
[28] Новый мир, 1981, № 11, с. 242.
[29] Там же, с. 243.

делегатов съезда, объявили себя мобилизованными, погрузились в теплушки и прибыли в Питер. Так я оказался на этом хрупком кронштадтском льду».

...Метель, лучи прожекторов мятежной крепости выхватывают фигуры коммунистов в белых маскировочных халатах, штурмующих бастионы...

«Черный вечер. Белый снег... Ветер, ветер — на всем божьем свете!»

Впереди Трофимов, и сквозь свист вьюги, скороговорку пулеметов, треск льда под ударами артиллерийских снарядов ему слышится как бы отголосок неоконченного спора века и голос Вожака: «Долой все истины и премудрости! Не книжный хлам, а винтовка решает судьбу революции!» Под этот маоистский лозунг он вскидывает винтовку, и, может быть, ее пуля пронзает Трофимова, падающего на кронштадтский лед...

Здесь вступает в силу не логика рассуждений (Вожак не мог оказаться на Якорной площади), а поэтическая метафоричность, доходящая до гиперболы. После падения смертельно раненного лонжюмовца мы вдруг опять оказываемся в теперь опустевшей университетской аудитории: Вожак обнаруживает в своих руках винтовку, и убийце аплодирует тот самый провокатор, от которого только что отрекся Вожак...

Снято это должно быть с ощущением «фантастического реализма», который мы тут же оправдали привычной мотивировкой сновидения.

Но суть будет сохранена, и мы надеялись, что если зритель и не сможет сразу обнаружить ее философскую нагрузку, то обязательно испытает нужный нам эмоциональный шок.

К категории таких же «трудных» мест принадлежит и другая поэтическая метафора — о современной девушке в джинсах, олицетворяющей для нас тех молодых, что не идут безропотно за Вожаком.

Ведь он прокламирует чрезвычайно распространенный на Западе среди «левых» кругов тезис, что если они и признают опыт Октябрьской революции, то считают приложимым его ограниченно, лишь к российским условиям, и совершенно непригодным в ситуациях борьбы с современным капиталистическим строем.

Сегодня на Западе от ленинизма и диктатуры пролетариата иные спешат отречься с той же поспешностью, с какой травмированные поражением революции 1905 года в России многочисленные разочарованные интеллигенты и «наплевисты» переходили на сторону реакции.

Но отношение к Октябрю тех молодых, что, зная о нем лишь понаслышке, ощущают его притягательную правоту, мы хотели передать также поэтическими средствами. Отсюда простой, но эмоционально оправданный ход — девушка в джинсах пересекает «границу времени», движимая нормальным человеческим желанием накормить проголодавшегося Ильича.

Не рассудок, а порыв симпатии, любопытства, желания хоть чем-то быть полезной в «настоящем деле» приводит ее в Смольный 1917 года, в то время как соратники Вожака остаются лишь зрителями событий той ночи, уроки которой они пробуют сегодня отрицать.

Они осмеивают девушку за ее симпатию, возникшую к лонжюмовцам, а Ленин, отпуская ее в «будущее», напутствует словами, созвучными прославленному шекспировскому тексту: «Иди и помни эту ночь».

Она не забудет ее и поэтому откликнется на его призыв еще раз, когда встанет на путь, открытый Лениным, и положит алые гвоздики на мрамор Мавзолея.

Так тема белых и алых цветов, возникшая еще в эпоху Коммуны, пройдя через площадь Тертр 1911 года, завершится даже не сегодня, а в том будущем, которое унаследует сын нашей современницы.

В результате стало ясным, что подобное расширение и углубление темы требует от нас нового образного решения, включающего ряд творческих проблем, представляющих, возможно, интерес для развития «языка», «речи» или вообще «синтаксиса» современного кино.

●

Пока не найдешь действительной связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным.

*Александр Блок*

Итак, предстояло найти прежде всего такую драматургическую структуру, которая выдержала бы столь напряженную идейную и событийную нагрузку.

Скажу откровенно, что считаю путем наименьшего сопротивления вошедшую ныне в практику механическую растяжку фильмов на две, а то и на три-четыре серии.

Причем я отнюдь не принципиальный противник так называемых «сериалов» — они имеют свою богатую и специфическую литературную историю, начинающуюся то ли со сказок Шахразады, то ли с новелл Боккаччо и уж, наверное, от «романов-фельетонов» в ежедневных газетах XIX века (особенно французских).

Эту популярную форму естественно подхватило телевидение, где она и продолжает свое законное существование.

Однако и «романы-фельетоны», и телесериалы должны обязательно соблюдать уважение к зрителям, предлагая им увлекательное сюжетное содержание, ту самую фабульную занимательность, которой так искусно владеют мастера приключенческих рассказов, а иногда и авторы хорошо выстроенных социально-семейных хроник (типа «Саги о Форсайтах» или «Угрюм-реки»).

Лучшие фильмы советского и мирового кино компактны, сжаты, отлично смонтированы, ритмичны, выстроены по принципу «словам тесно, мыслям просторно». Всегда помню завет Эйзенштейна: «Не забывай: «Броненосец «Потемкин» — самый короткий полнометражный фильм в мире, он длится всего 55 минут»!

Становилось ясным, что нам надо не облегчать или растягивать фильм, а искать новые способы уплотнения его содержания.

Итальянский философ Гальвано делла Вольпе в своей книге «Критика вкуса» призывает. «Так не пора ли уже согласиться, что чем значимее образ, чем больше его смысловая нагрузка, тем больше его выразительность, тем больше он является собственно образом, и что это во многом способствует его истинности» [30].

Но поиск форм повышенной смысловой нагрузки не у всех встречает поддержку. Попытки отойти от привычного построения порой вызывают упрек в усложненности, а значит, и в «непонятности» фильма, и некоторые начинают относить его к категории «элитарного», «трудного».

Проблема эта не новая, и борьба вокруг нее неоднократно разгоралась и в литературе. Советский исследователь поэзии Элиота С. Б. Джимбинов замечает по этому поводу: «Трудность может быть вызвана новизной: мы знаем, каким насмешкам подвергались по очереди Водсворт, Шелли, Китс, Теннисон и Браунинг... трудности могут возникнуть оттого, что читателю внушили или он сам себе заранее внушил, что стихотворение окажется трудным» [31].

Так что же остается делать художнику, перед которым сама тема, ее сложность и содержательность настойчиво ставят задачу обновления формы?

Может быть, здесь стоит вспомнить в первую очередь слова Д. Ульянова, младшего брата Ленина, который писал, что перед началом шахматной партии «Владимир Ильич обычно заявлял: «Какой же интерес для меня играть на равных силах, когда нет надобности думать, бороться, выкручиваться» [32].

Противники «трудных» фильмов обычно возражают, что сравнение кино с литературой неправомочно, ибо во время чтения книги можно остановиться, вернуться назад, перечитать страницу, а потом снова и снова обращаться к любимому автору, в то время как фильм обречен на одноразовое и безостано-

---

[30] Вольпе Г. Критика вкуса. М., 1979, с. 51.

[31] Джимбинов С. Б. Проблема герметизма и поэзия Т. С. Элиота. — В сб: Писатель и жизнь, 1981, с. 245

[32] Ульянов Д. Шахматы — Наука и жизнь, 1980, № 4, с. 68

вочное «проглатывание», и практика, дескать, подтвердила лишь редчайшие случаи потребности вторичного просмотра киноленты.

Осмелюсь утверждать, что это крайне примитивный взгляд как на природу фильма, так и на возможности его культурного и коммерческого использования и родился он в условиях капиталистического, а не советского общества. Нет одинаковых фильмов и одинакового зрителя, да и у него нет и не может быть одинаковых потребностей и вкусов.

Уравнение зрителя — в интересах только тех, кто гонится, в первую очередь, за выколачиванием прибыли из потребителя. Впрочем, и в системе капиталистического проката учитывают в своих целях многообразие спроса — отсюда не только использование телевидения и видеокассет, но и непрерывные повторы и возобновления как отдельных фильмов, так и «тематических» и «авторских» циклов в массовом прокате.

Что же касается эстетической части проблемы, то послушаем еще раз поэта: «Есть книги настолько живые, что все боишься, что, пока не читал, она уже изменилась, как река — сменилась, пока жил — тоже жила, как река — шла и ушла. Никто дважды не вступал в ту же реку. А вступил ли кто дважды в ту же книгу?»[33] Марина Цветаева права: если книга живая, то мы испытываем наслаждение каждый раз, как снова вступаем в нее, мы открываем в ней все новое и неожиданное. Верю, что и фильмы — живые, а не мертворожденные — продолжают существовать, меняться в нашем, тоже движущемся, сознании. Распространенное мнение, что фильмы очень быстро стареют, ложно, во-первых, потому, что уравнивает все ленты, во-вторых, может быть, потому, что восприятие того зрителя, что приговаривает фильм, состарилось быстрее, чем само произведение.

Знаю по своему опыту, что неоднократно возвращаюсь к любимым фильмам — могу смотреть каждый раз по-новому «Сломанные побеги» Гриффита, «Огни большого города» Чаплина, «Окраину» Барнета, «Октябрь» Эйзенштейна, «Земляничную поляну» Бергмана, «Клоуны» Феллини, «Андрея Рублева» Тарковского, так же, как испытываю потребность перечитывать Шекспира и Маяковского, «Идиота» Достоевского, «Жив человек» Честертона, «Дневник» Жюля Ренара и «Зависть» Юрия Олеши. Естественно, это сугубо личный отбор, но перед художником остается одна задача — сработать живую книгу, живую кинокартину, с которой возникнет душевная потребность встретиться не один раз...

Поэтому в нашей очередной работе над фильмом о Ленине, который по своей смысловой нагрузке не может быть рассчитан на развлекательность, мы сочли себя вправе искать малопривычные режиссерские и драматические приемы повышенной смысловой емкости. О них и пойдет речь дальше.

*Окончание в следующем номере*

---

[33] Цветаева М. Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1980, с. 370.

*Лев Рошаль*

# Автора!..

Я слышу трепетные руки...
*Л. Фет*

Когда-то на театре существовал обычай: после спектакля (особенно премьерного) вызывать на сцену автора. Как только он появлялся — застенчивый или самоуверенный, нарочито скромный или нахохленно-взволнованный, — из зала летели цветы, аплодисменты нарастали...

Стремление увидеть автора после спектакля для выражения благодарности (или противоположных чувств) является, в сущности, итоговой точкой (а может, и восклицательным знаком) встречи с автором в процессе восприятия всей вещи.

Автора!.. Автора!.. Автора!..» — требуем мы мысленно по ходу спектакля.

И не только спектакля.

Мы жаждем встречи с автором, мы хотим его у в и д е т ь, почувствовать, понять, переворачивая страницы новой книги, приходя на новую выставку, занимая место в кинотеатре перед просмотром нового фильма, усаживаясь перед экраном телевизора.

Это наше — читателей, зрителей, слушателей — высочайшее право вызвать автора любого произведения искусства. Встретиться с ним с глазу на глаз. Всмотреться в него.

Право, дарованное всей историей художественного творчества.

На этом строились и строятся взаимоотношения художников с теми, для кого пишутся книги, ставятся спектакли, исполняется музыка, снимаются фильмы. Строятся всегда, независимо от форм, меры авторского проявления и видов творческого отражения реальности.

И все-таки есть одна область художественного освоения действительности, которая в известной степени противопоставляет себя другим видам искусства в сфере проявления авторского начала.

●

На экраны страны ежегодно выходит масса документальных картин, журналов, изобилующих самыми разнообразными и несомненно значительными фактами. Подавляющее большинство лент последнего времени посвящено теме труда, осуществлению пятилетних планов. Народ работает самоотверженно. И закономерно желание документалистов рассказать о трудовых достижениях, о претворении намеченных задач. Стройки Сибири, Повóлжья, Дальнего Востока, газовые и нефтяные промыслы Тюмени, индустриальные гиганты Урала, уборочная страда на Дону и Кубани, новь Нечерноземья, украинский хлеб, узбекский хлопок, автоматизация производства, поиск неиспользованных резервов, бригадный подряд, передовики соревнования, герои труда — все это неизменно становится достоянием экрана.

Бег времени стремителен, поток событий неистощим.

Безостановочно сменяя друг друга, кинокадры спешат вобрать в себя этот поток. Вслед за кадрами спешит и диктор, стараясь не упустить подробностей.

Хочу подчеркнуть, что стремление к информационной насыщенности само по себе естественно. Но при этом естественно и другое — фактическая плотность экрана почти (а иногда и совсем) не оставляет просветов, в которых бы мелькнуло лицо автора. Тех просветов, что добавляют к информации личностную ее оценку.

Речь идет не об общей позиции, или, как когда-то любили говорить, платформе. Речь идет об и н д и в и д у а л ь н ы х формах преломления позиции в конкретном жизненном

материале. Общность главной цели не отвергает особого пути художника.

Сразу же оговорюсь: наша документалистика (и прежних времен, и нынешняя) знает превосходные примеры очевидного авторского своеобразия.

Но и эти примеры, и коллективный авторский опыт хроники военных и первых послевоенных лет, заново творчески переосмысленный в эпических традициях и включенный в наше историческое и художественное сознание двадцатью сериями «Великой Отечественной» и восемью фильмами «Всего дороже», побуждает к разговору о достаточной распространенности и иного подхода, при котором авторское «я» в документальных картинах, киножурналах не улавливается.

Исходя из сказанного, теперь, наверное, было бы легче всего без оговорок и околичностей показать несомненную ошибочность подобных взаимоотношений между документальным экраном и подлинной действительностью.

На самом же деле все не так просто, как кажется.

Фиксация фактов, которые способны говорить за себя, чувственное и смысловое воздействие самим обликом событий — неоспоримая прерогатива документального кино, его исторически сложившаяся традиция.

При этом автор в процессе хроникальной фиксации, как известно, не становится лишь неким механическим придатком кинокамеры. Говорить сегодня об обязательности авторского участия в выборе запечатлеваемых фактов, точек съемки, в построении композиции кадров — это значит повторять избитые истины.

Однако на протяжении многих десятилетий, чуть ли не с первых документальных люмьеровских съемок, остается открытым целый ворох совсем не праздных вопросов.

Каков предел авторского участия в изложении подлинных событий в кинодокументе? Следует ли ограничиваться только фиксацией фактов и их дальнейшим монтажным сочетанием в возможно более близком приближении к реальной последовательности? Или же не грешно и выйти на более широкий простор? Искать иные формы самовыражения?

Вообще: должно ли открытие реальных фактов на экране сопровождаться преимущественным сокрытием авторского лица?

Беспристрастность летописания и страстность художника — сочетаемы ли они в кинодокументальных формах?

Ответ кажется очевидным, незатруднительно слетаемым с губ.

Да.

Конечно.

Сочетаемы несомненно.

Но если «да», то все-таки — в какой степени?

Рамки-то каковы?

Ведь, вспоминая примеры единства событийного ряда ленты и авторского своеобразия его художественных решений, можно найти примеры и другого рода, когда стремление автора «показать себя» оборачивается безразличием к фактической первооснове.

Короче говоря, непраздные вопросы можно ставить бесконечно.

Потому что, в сущности, они вьются вокруг одной чрезвычайно острой проблемы: где та необыкновенно хрупкая грань, которая отделяет разнообразные формы подлинной документальности от не менее, между прочим, разнообразных форм ее имитаций?

И недаром почти каждое (заметное чуть больше, чем прежде) проявление авторской воли в организации документального материала сопровождалось полемикой, иногда острейшей.

В. Шкловский в середине 20-х годов после выхода вертовских картин «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» с блеском и остроумием обрушился на автора, безоговорочно утверждая: хроникальный материал в обработке Вертова лишен своей души — документальности. «Хроника нуждается, — объяснял Шкловский, — в подписи, в датировке. Просто стоящий завод или стоящие 5 августа 1919 года мастерские Трехгорной мануфактуры — это разница»[1]. Замена информационных сведений о временных и географических координатах хроникально снятого материала всевозможными авторскими ассоциациями, монтажными па-

[1] Советский экран, 1926, № 32, с. 4.

раллелями, драматургическими и прочими способами образных обобщений вела, по мнению Шкловского, к потере истинной документальности. Он с чуткой прозорливостью угадал своеобразие «Шестой части мира», писал о ее «песенной композиции», о «лирическом строе», о «стихах, красных стихах с кинорифмами», о том, что здесь присутствует «искусство, а не конструкция» [2]. Эти слова Шкловского были шагом к глубокому осмыслению важных сторон новой поэтики документализма. Но все, что говорилось критиком о поэтическом строе картины, о стихах, о лирике, — все это рассматривалось в статье не как достижение, а как признаки ухода от документализма. Ухода от факта в область высоких, как бы неземных парений поэтического духа.

Шкловский ошибался. Исходил из привычных представлений о старых летописных хрониках; они не обладали иными способами атрибуции событий, кроме словесных. Кинохроника дает не умозрительное, а конкретно-зримое воспроизведение фактов Не называя место и дату, она их очень часто показывает. В самом изображении замершего завода есть дата трагического времени — гражданской войны, промышленной разрухи. И это уже не просто дата факта, а дата исторического явления, отраженного в факте. Постепенно Вертов шел именно к такому осмыслению эпохи. Для него становились важными не хронологическая таблица, а шаги истории. Он знал (сам писал об этом), что каждый жизненный факт, зафиксированный аппаратом, является кинодокументом даже в том случае, если на него не надет номерок и ошейник. Он шел навстречу поэзии, искусству, но шел, как говорится, с фактами в руках.

В лефовском кругу безошибочно точное понимание значения подлинных фактов для воздействия на широкую массу нередко переходило в ошибочную фетишизацию факта. Близкий в те годы к этому кругу Шкловский не оценил новых процессов в документалистике (как позже не оценил их О. Брик и некоторые другие критики).

И все-таки сожаления Шкловского, что «Шестая часть мира» является произведением искусства, лишенным документальности, диктовались серьезнейшими опасениями, что художественная обработка фактов приведет к нарушению достоверности, к отходу от объективной жизненной правды за счет слишком личностных форм ее выражения.

Опасения казались тем более основательными, что практика кинодокументализма к тому времени по существу еще не знала примеров единения документального факта с искусством, поэзией, с художественными формами авторского волеизлияния.

А тревожили эти вопросы людей, связанных не только с кинематографом, но и с другими видами документального воспроизведения реальности.

Вскоре после трагического петербургского наводнения, случившегося 7 ноября 1824 года, Н. Греч и Ф. Булгарин (он тогда еще либеральничал и не доносил в Третье отделение) задумали издать об этом событии сборник документальных свидетельств. Одним из авторов был приглашен А. Грибоедов. Сборник не состоялся, но грибоедовские заметки, названные им «Частные случаи Петербургского наводнения», сохранились и были опубликованы в 1859 году в пятом номере «Русского слова», а потом не раз печатались в изданиях сочинений драматурга. В заключение своих небольших по объему воспоминаний о виденном Грибоедов писал: «Я наскоро собрал некоторые черты, поразившие меня наиболее в картине гнева рассвирепевшей природы и гибели человеков. Тут не было места ни краскам витийственности, от рассуждений я также воздержался: дать им волю — значило бы поставить собственную личность на место великого события (разрядка моя. — *Л. Р.*) [3].

Вот и Грибоедов убоялся дать волю авторским рассуждениям, дабы не поставить на место события собственную личность.

Такова, как любят говорить в ученых кругах, история вопроса.

[2] Шкловский Виктор. Киноки и надписи. — Киногазета, 1926, 30 октября.

[3] Грибоедов А. С. Соченения. М. — Л., 1959 с. 385—386

История в данном случае, конечно, краткая. Она могла бы изобиловать и множеством других примеров и имен: Пушкина, Сурикова и Мусоргского, всех трех Толстых, Тынянова и Эйзенштейна, — словом, тех, кого крепко задевала, изводила, мучила проблема диффузии факта и воображения.

Размышляли они над этой проблемой по-разному, искали из нее (каждый для себя) разные выходы. Но в теоретическом и практическом опыте всегда присутствует нечто общее — внимательнейшая осторожность при выборе способов отражения и осмысления подлинных событий, несмотря на нередко вроде бы полную внешнюю свободу в обращении с фактами.

Подобную осторожность документальное кино приняло как само собой разумеющуюся эстафету.

Тем более что оно внесло в «историю вопроса» один существенный нюанс: он как бы заранее предписывал бдительность усилить.

Нюанс этот — фотографическая природа киноизображения.

Впервые возникла возможность воссоздать в конкретно-зримом виде облик людей и среды с помощью техники, оптико-механических свойств камеры и светочувствительных свойств пленки. Очень небесспорная базеновская теория «комплекса мумии» в одном бесспорно справедлива: фотографическая природа кадра сыграла особую роль в массовом доверии к подлинности изображенного на экране. Известная точность и известная объективизация киноизображения сообщают ему завораживающие качества самостоятельности, отстраненности от автора. Отсюда и вполне объяснимая, так сказать, удвоенная осторожность: деликатное стремление не дать себя поставить на место события.

Однако вот тут-то опять возникает целый ворох вопросов. Только не старых, а новых. Связанных со спецификой кинематографа, в том числе и с его фотографической природой.

Прежде всего, каждый ли зафиксированный факт способен говорить сам за себя? Нести такой сгусток зримой информации, который тут же возбудит эмоции зрителя и выведет его к смысловым обобщениям?

В принципе встреча документалиста с подобными фактами возможна во все времена. Более того, бывают эпохи, особо насыщенные такими фактами. Скажем, в годы первых пятилеток неукротимый напор событий чуть ли не каждодневно свидетельствовал о коренных преобразованиях жизни, происходивших на невиданных скоростях. Сами изображения только что пущенного цеха или впервые сошедшего с конвейера грузовика волновали зрителя ощущением историчности происходящего.

То же самое — в военной кинохронике. Ее кадры несли и несут в себе предельно обостренный драматизм и вместе с тем патетику героического — впрямую, открыто.

И все же...

И все же «история вопроса» показывает, что ни «история», ни (соответственно) «вопрос» не стоят на месте.

Времена меняются.

Сегодня, в эпоху научно-технической революции, увлечь зрителя одним лишь видом новостроек, турбин, прокладываемых железнодорожных магистралей, цифрами вынутой из котлована земли, количеством используемой техники трудно. В сознании зрителя произошел важный социально-психологический скачок, он стал закономерным итогом развития, проделанного страной. Не учитывать этого нельзя. В противном случае экран теряет то, без чего любое кино, в том числе и документальное, существовать не может, — силу непосредственного впечатления.

Нельзя не учитывать и другое — небывалое развертывание в последние десятилетия средств массовой информации, в том числе и аудиовизуальной — телевидения. Возможность повторности информационных сообщений чрезвычайно возросла.

В изменившихся условиях огромное количество фактов, во внешнем облике которых прежде легко и быстро схватывалось их незаурядное значение, теперь стало частью нашего рядового повседневного бытия.

Незаурядность не исчезла, но она уходит на глубину.

Я бы сказал так: факты стали доступнее, привычнее, как бы проще, а жизнь осталась

по-прежнему сложной. Общественные и исторические закономерности, определяющие единство многих, казалось бы, отдаленных, а на самом деле крепко между собой спаянных событий, не лежат на поверхности.

Документальное кино, все чаще и все больше сталкиваясь с фактами, неотделимыми от обыденно-естественного течения жизни, все реже и все меньше получает возможность оперировать изображениями, говорящими за себя.

Но если не такой уж частой становится встреча с фактами, открыто, впрямую говорящими за себя, то, значит, кто-то д о л ж е н с к а з а т ь з а н и х.

Потому что искусство, не говорящее ни о чем, как известно, не существует вообще, даже если оно самое что ни на есть наидокументальнейшее.

Вот тогда-то и обостряется снова все тот же непростой вопрос о доле и о роли авторского участия в документальном изложении.

А для понимания вопроса, для более или менее близкого подхода к его разрешению как раз многое дает, между прочим, вышеупомянутое опасение Грибоедова.

В известной степени он лукавил.

Нет, он не делал это сознательно. И все-таки он скромничал. Хотя и искренне. Описание сокрушающих ветров, вздыбленной, мчащейся по проспектам реки, несущихся в пучине вод обломков строений, бревен, дров, лошади с дрожками, снесенных мостов сразу поражает читателя не только наблюдательностью, но и авторской живостью и точностью. Выбором слов. Строением фраз. Недюжинным писательским даром. Все эти свойства присутствуют и в картинах взбешенной стихии, и в картинах «гибели человеков».

Но автор виден не только в описании конкретных фактов, а и в общем духе заметок. Их пронизывает нерв авторского отношения к случившемуся. Это не механическая фиксация. Здесь слиты глаз очевидца и глаз художника, потрясенного бедствием народа, но к а к б ы скрывающегося за изображенным событием. Условность такого «сокрытия» в словесных способах показа документального факта всегда неизбежна: от умения свидетеля объективно передать факты зависит убедительность свидетельств.

В грибоедовском опыте это подтверждается еще одним обстоятельством. Спрятать себя, как ни старался, он все-таки не сумел. Но старался, это тоже видно.

Однако именно в д а н н о м случае Грибоедов имел на то право: ведь он остерегался поставить собственную личность на место трагического события.

Т р а г и ч е с к о г о — этим все сказано.

Открытый драматизм события объяснял и оправдывал внешнее авторское бесстрастие. Но не потому, что страстность в принципе противопоказана изложению подлинных событий, а потому, что событие было до краев переполнено страстями.

●

Современное документальное кино, как уже было отмечено, не только далеко не всегда имеет дело с великими фактами, а не обязано иметь дело лишь с ними. Но при внешней незначительности зафиксированного жизненного мига совершенно не исключено, что его взаимосвязь с другими фактами откроет смысл значительного явления жизни.

Факты могут быть не патетичны. История, слагающаяся из фактов, патетична всегда.

Я говорю, разумеется, не о велеречивости.

Ее-то как раз документальное кино знает неплохо. Название картины «Атоммаш — проспект науки», к примеру, — разве здесь не установка на велеречивость?

«Проспект науки»... Если вдуматься всерьез, что бы это значило? Пожалуй, ничего, кроме единственного — сказать красиво. «Высоким» слогом.

Искусственный пафос нередко гостит в разных фильмах, рядясь в словесные штампы: «фронт уборочных работ», «сила примера — огромная сила», «главный контролер качества — рабочая совесть», «идет большой хлеб Сибири (Дона, Кубани, Поволжья)», «не иссякает огненный поток: идет металл мира, металл созидания!..»

Отсутствие пафоса истории, который мог бы вырасти изнутри материала, компенсируется пафосом привнесенным. Но — парадокс! —

этот ложный пафос, отнюдь не удовлетворяя мои зрительские ожидания, радует меня.

Потому что в нем — некий знак судьбы документального кино, «обратный симптом» закономерностей его развития.

Разве стремление патетизировать (пусть зачастую внешне) документальный материал не отражает подспудной потребности автора сквозь фактическую насыщенность пробиться к зрителю, показать ему себя? Не служит ли это стремление признаком хотя бы и интуитивного, но все возрастающего беспокойства, вызванного ощущением узости границ протокольно-информативного изложения событий?

Может быть, именно потому, что кинокамера многое взяла на себя в процессе фиксации фактов, а фотографическая основа кинонзображения повысила его зримую достоверность, человеку, участвующему в экранном воспроизведении событий, следует искать не столько способы сокрытия своего лица, сколько, наоборот, способы активного (и, конечно, органичного) его выявления?

Ведь достоверность облика событий совершенно не гарантирует возникновения у зрителя чувства познанной правды эпохи.

Более того, сама фотографическая достоверность может без особого труда закамуфлировать ложь под правду. Это очень любила и, прямо надо сказать, умела делать фашистская хроника. Нацистский оператор, сняв вяло покопавшего лопатой Гитлера на закладке очередного аутобана, ставил перед собой, несомненно, волнующую его задачу — показать трудовое участие любимого вождя в государственном деле. Свое волнение оператор намеревался передать тотально завороженной фюрером публике. Кадр послужил еще одним средством для одурманивания обманутой нации.

Но запасы фотографической энергии кадра оказались куда более мощными, чем полагал взволнованный нацистский съемщик. М. Ромм, вглядевшись в кадр при многократном его просмотре, обратил внимание на стоящего позади фюрера солдафона, в упоении повторяющего каждое движение своего идола.

Включив это изображение в «Обыкновенный фашизм», Ромм сначала дал современному зрителю прикоснуться к верхнему — фактическому — слою кадра (церемония закладки шоссе и угоднический характер съемки). А затем, вновь вернувшись к сцене, он с помощью серии стоп-кадров показал то, что в первый раз промелькнуло незаметно, — восторженное подобострастие высокопоставленного прихлебателя.

Немецкая кинохроника патетизировала ложь.

Роммовский фильм патетизировал правду истории.

Но это стало возможным только в результате активнейшего включения автора в рассмотрение и осмысление кадра.

Огромное большинство документально снятых изображений неоднозначно. Потому что неоднозначны в большинстве своем факты, фиксируемые на пленку. В своих исходных задачах документальное кино неотделимо от публицистики. В ней главное — злободневность. Поэтому внимание сосредоточивается прежде всего на тех бросающихся в глаза гранях факта, которые выражают насущные потребности времени.

А факт нередко таит в себе гораздо больше смысловых оттенков, чем улавливается в данный момент. Бесстрастный объектив схватывает их с фотографической точностью. Потому-то мы так много находим нового в старых кадрах — того, чего не замечали современники.

Но значит ли это, что мы обязательно должны оставлять потомкам постижение этой смысловой многослойности? Не следует ли уже сейчас отыскивать возможности вглядеться из завтра в сегодняшний день во имя всесторонности обобщений? Тем более что публицистической злободневности всесторонность помешать никак не может.

Другое дело, что приход художника из завтра в сегодняшний день не прост. Требует огромного напряжения, мобилизации всех творческих ресурсов.

Но нет, нет иного пути.

И не только потому, что фактов, говорящих за себя, стало меньше.

Ведь, в конце концов, в том, что факт может говорить за себя, тоже заслуга не одного

факта, а и автора. Именно он почувствовал доступную зрителю раскрепощенность энергетических запасов факта и понял достаточность по возможности точной его фиксации.

Но не менее важно во многих других случаях почувствовать глубоко скрытую энергию факта и понять необходимость масштабных усилий для ее высвобождения — и в ходе фиксации событий, и в процессе строительства всей вещи.

Это иллюзия, будто можно увидеть на экране факт, не увидев за ним автора. Если не виден автор, то и факт не виден, хотя он и отбрасывает свою колеблющуюся тень на белое экранное полотно. Иное понимание — тропинка (которая может легко перейти в многорядную бетонку) к стереотипу, ремесленному подходу, скрывающему за якобы естественной для документалистики формой скромного самоустранения бедность творческого потенциала.

При всем пространственном, временно́м, конкретно-содержательном разнообразии фактов фильмы подчас оказываются похожими друг на друга. Потому что по облику своему стройки, промышленные объекты, трудовые операции похожи между собой независимо от места и времени съемок.

Облик людей тоже редко говорит на экране за себя, как и они сами, даже если они произносят какие-то слова. В картине «Комсомольская юность моя» Валентина Хетагурова (знаменитая в 30-е годы зачинательница движения «хетагуровок»), секретарь партии Еврейской Автономной области во время войны Иван Иванович Бурмистров, один из первостроителей Комсомольска Михаил Николаевич Опалёв, молодой строитель БАМа Манойленко вспоминают в синхронно записанных рассказах некоторые события прожитой жизни. И хотя у каждого они свои, и люди все разные, знакомство с ними остается на уровне врученных зрителю визитных карточек: фамилия, имя, отчество, место службы (бывшей или нынешней), место жительства, разве что только не указан телефон. Не приоткрыв характеры, картина не оттенила их человеческое своеобразие. Визитные же карточки — все на один манер.

В фильме «Конструктор Исаев» о выдающемся создателе космических двигателей рассказывают его соратники, близкие, друзья. Из рассказов мы узнаем о некоторых фактах жизни, чертах характера, увлечениях, неожиданных подчас поступках. На экране не раз возникает живое, умное, обаятельное лицо героя. Но и в этом случае наше знакомство все же остается приблизительным, на ходу. Мы успели только протянуть друг другу руки, представиться — и тут же разбежались. Потому что судьба свелась к перечислению биографических сведений, в них неуловимо авторское волнение от встречи с незаурядной натурой.

Спокоен автор — спокоен зритель.

Впрочем, автора вполне возможно, взволновала необыкновенная жизнь ученого, но эмоции он оставил при себе — за пределами фильма. В результате интересного человека и значительные факты из одной картины нелегко отличать от интересного человека и значительных фактов из другой — уж слишком они похожи.

А непохожими их могут сделать в первую очередь мысли и чувства людей, обдумывающих факты и судьбы, — мысли и чувства авторов. Индивидуальность художественного мира сулит экрану открытия в беспрерывной череде фактов. Только своеобразие личностных авторских раздумий и переживаний волшебно извлекает из тайников творческого сознания индивидуальные формы выражения — съемочные, монтажные, композиционные, сюжетные, жанровые.

Но если своеобразие отсутствует, если его сознательно остерегаются под предлогом традиционного опасения субъективной оценкой разрушить объективность документа, то тогда и кажется при просмотре нового фильма, что ты его уже видел, и не раз. Ибо в процессе фиксации фактов регистратор событий опередил автора.

Документальный экран любят называть зеркалом эпохи.

Красиво, но неточно.

Зеркала, отражая, ничего не выражают. Маяковский говорил о театре: не отображающее зеркало, а увеличительное стекло. Кино —

тем более! И даже не в переносном, а в самом прямом смысле: объектив — главная часть основного кинематографического инструмента.

Отсутствие автора — это изображение вне выражения.

Активное желание увидеть во всех жанрах документального кино автора сегодня созрело как историческая необходимость и неизбежность. Оно возникло под влиянием более зрелого отношения выросшего общественного сознания к фактам, к информационной насыщенности сообщений, под влиянием роста общей зрительской культуры.

Не лицезрение окружающего мира, а вживание в него в процессе собеседования автора со зрительным залом, в ходе непосредственного обмена мыслями!

Поиск личностных, авторских форм интерпретации фактов совершенно не означает автоматического впадания в субъективизм, хотя, конечно, очень многое зависит от чувства меры и гармонии.

Но ведь ничего нет более формального, чем бесформенность.

Отсутствие формы — обратная сторона перенасыщенности ею.

Страстность не есть синоним однобокой пристрастности.

Время взывает к преодолению естественно сложившейся когда-то под воздействием определенных исторических условий традиции информационной регистрации событий.

Традиция хоть и переживает себя, но еще жива. И тогда фильм нередко напоминает, по горькому замечанию Вертова, «скоросшиватель» — кадры-документы как бы нанизываются на металлические штырьки в порядке их, так сказать, «поступления».

При всей необходимости самоконтроля, зависящего в первую очередь от нравственной, социальной, идейной позиции автора, преодоление традиции требует решительности и смелости.

Великий датский сказочник говорил: не думай, что ты упадешь, и ты не упадешь.

●

Если выше речь шла об известной осторожности, которую проявляли художники различных областей творчества, сцепляя объективную реальность с личностными формами ее воссоздания, то вместе с тем смежные искусства дают и обилие приемов истинной художественной смелости авторского овладения действительностью.

Один из таких поучительных примеров — Золя.

Поучительных именно для кино (о чем, как известно, много писал Эйзенштейн), в том числе и для документального.

Потому что Золя предвосхитил кинематографический метод мышления. Он достигал эффекта патетических обобщений не темпераментным накалом фразеологических оборотов, не в лирических отступлениях, не в пафосе слов, что само по себе вполне возможно для литературы, а в конкретном, «документально-протокольном»[4], зримом описании предметов. Но дело не сводилось к дотошному показу всего, что попадает в поле зрения. «...Золя кропотливо выбирает «из всех возможных» те именно детали, и в те именно часы или мгновения, и в тех условиях температуры или света, когда они эмоционально вторят тому психологическому оттенку, в который Золя стремится в данный момент погрузить читателя»[5].

Предметы ставятся в необходимый ряд, детали оказываются в том физическом состоянии, которое образно выявляет смысл происходящего. Золя патетизирует материал в литературе так же, как это стали позже делать в кино. Ибо в кино невозможен выход к обобщениям без «предметного» изображения — такова природа кинематографа. Но осознание обобщающего значения изображенных предметов зависит от того состояния, в каком они автором зафиксированы, и от того контекста, в который они автором поставлены. Автором, и никем больше. И то, и другое способствует, пользуясь формулой Эйзенштейна, «выходу» предметов «из себя». Разрушению одномерного восприятия показанных событий и образному постижению их многомерности.

Реальность мира не сводится к миру реа-

---

[4] Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6-ти т., т. 3. М., 1966, с. 99.
[5] Там же, с. 96.

лий. Но через них раскрывается ее сущность. Только раскрывается не сама собой: этого пожелал, это желание осуществил автор.

Сошлемся и на опыт Гоголя, художника совершенно иной, чем у Золя, стилистики, иных способов мышления и чувствования, иных поэтических структур. Но художника, который также владел пронзительным даром отбора необходимых в общей системе повествования предметов повседневной, обыденной жизни. За этот дар (хотя и не только за этот) его и нарекли главой русской «натуральной школы». Принадлежность к такой школе предоставляет весомый повод для осознания плодотворности контактов кинодокументалистики с литературой.

В одной из самых реалистических, самых «натуральных» повестей писателя — в «Шинели», из которой, как известно, все мы вышли, — есть некая совершенно фантастическая подробность сюжета. Я имею в виду предельную спрессованность времени. Спрессованность, идущую не от бытового подобия, а рожденную вдохновением художника, взрывающим чисто бытовой слой сказа. Ведь новую шинель у Акакия Акакиевича отняли не через каких-нибудь два-три года, а сразу, тут же. В привлекающих не только логикой, но и, скажу так, талантливостью размышлениях А. Митты о детали в структуре фильма[6] в главе, посвященной «Шинели», мне кажется, напрасно отставлено в сторону именно «согревающее» свойство сшитого Акакием Акакиевичем одеяния. «Дело ведь не только в том, — пишет Митта, — что он (Акакий Акакиевич. — *Л. Р.*) согрелся и ему стало уютно». Мне думается, дело как раз в этом. А точнее, в том, что насладиться согревающим уютом, привыкнуть к теплу ему практически не дали. С точки зрения обыденной логики ограбление могло случиться и много времени спустя. Хотя, конечно, могло произойти и сразу. Такую житейскую возможность отвергать смешно, но вместе с тем она не обязательна.

Однако в образной структуре вещи эта необязательная возможность по воле автора становится художественной неизбежностью.

Она вторит эмоциональной и смысловой цели повествования. Необычайно обостряя ситуацию, неторопливо воссозданную со всеми житейскими подробностями, она мгновенно возносит творение Гоголя на ту высоту человеколюбия, какая выражается не в словах, а слезами. Она, эта неизбежность стремительного ограбления, помогает заглянуть в темную бездну социальной несправедливости: Башмачкиным не дано ни на минуту, какие бы усилия они ни прилагали, согреться в этом холодном мире.

Злейший петербургский мороз, описанный Гоголем на первых страницах, — не просто климатическая подробность среды обитания героя. Это тоже, если воспользоваться обаятельно придуманным Миттой термином, «деталь-персонаж». Или, если пользоваться старой, но не менее точной терминологией, «деталь-образ». Образ холода жизни, пронизывающего не только тела — души. Ведь и слег в постель Башмачкин оттого, что не нашел тепла у генерала, - а вьюга, свистевшая в ушах, ветер, дувший по обыкновению со всех четырех сторон, когда он вышел от Значительного лица, добили его окончательно.

Это опыт литературы со всеми присущими ей специфическими качествами. Но опыт, крайне полезный документальному кинематографу.

Подтверждается это, кроме всего прочего, одним удивительным, на мой взгляд, обстоятельством.

Итальянский неореализм, как известно, рождался из хроники, был на редкость сближен с документалистикой, оплодотворен и одухотворен ею. Самое полное, так сказать, манифестирующее выражение связи игрового действа с документальной стилистикой неореалистического киноискусства содержится в «Похитителях велосипедов»: подлинность среды, быт, насыщенный документальными подробностями, выбор на роль героя актера-непрофессионала, наконец, общая атмосфера невыдуманной достоверности.

Но вот удивительное обстоятельство, на которое до сих пор, кажется, никто не обращал

[6] Митта А. Деталь в структуре фильма. — Искусство кино, 1981, № 9, с. 124.

внимания: сюжет «Похитителей велосипедов» точно повторяет сюжет гоголевской «Шинели».

Велосипед, который достался герою с таким трудом и который был единственным спасением его семьи от голода, украли у героя тут же, сразу.

Убежден, что авторам великой картины даже в голову не приходила эта перекличка сюжетных ситуаций. Но такова, видимо, сила цепной реакции внутри единой традиции. Художникам, связавшим себя с неореализмом, гоголевская традиция была необычайно близка; соавтор Де Сики Ч. Дзаваттини через несколько лет после «Похитителей велосипедов» стал автором сценария итальянской экранизации «Шинели». Но главное заключалось в другом: Де Сика и Дзаваттини рассказывали в своем фильме, в сущности, о том же мире, о каком повествовал Гоголь.

Сюжетная ситуация, как и в «Шинели», фантасмагорически спрессованная во времени, сплетаясь с внешне спонтанным, как бы документально бесстрастным воспроизведением событий, открыла авторский взгляд на вещи: нет выхода для маленького человека из несчастья, жизнь не оставляет на этот счет никаких иллюзий.

●

Но не только опыт других искусств, близкий кинодокументалистике, а и опыт самого документального кино показывал и показывает значение безбоязненного поиска активных форм личностного осмысления подлинных жизненных коллизий для выявления правды времени.

Авторская смелость в освоении фактического материала не ведет к сужению границ документа. Наоборот, она помогает постичь его смысловую наполненность. Ибо документальность не есть непосредственный синоним достоверности. Главное — это объективная историческая истина. Она всегда лежит в основе подлинного документа. Но ее еще нужно добыть из зафиксированных в документе фактов, а это-то и требует активности художника.

Я уже говорил о преодолении Вертовым сковывающего фактографического раболепия. В «Шагай, Совет!» и «Шестой части мира» хроникально-событийный ряд он пронизывал, вызывая гнев бдительных стражей «чистоты жанра», токами искусства. Но оригинальность и новаторство вертовских картин не сводятся к тому, что в первую очередь бросается в глаза (в самом прямом смысле слова): к художественной выразительности кадров, обостренности видения мира. Киноглазовская острота изображения никогда не приобретала самодовлеющей ценности. Обостренность видения мира смыкалась с заостренностью авторских размышлений. Пластика передавала движения души, повороты мысли, опирающиеся на факты. Все вертовские картины строились как «внутренний монолог... раскованного революцией человека»[7]. Единство разнообразных фактов, входивших в ленты, определялось единством мироощущения и миропонимания этого человека — лирического героя вертовской киноэпопеи.

Душа художника, как чувствительный прибор, откликалась на малейшие накопления в движении страны по пути к главной цели. Начиная с «Кино-глаза», фильмы Вертова выпускались почти ежегодно, каждый из них отражал новую общественно-политическую ситуацию, те изменения, которые произошли в стране за кратчайшие временные отрезки.

Все вертовские фильмы — о шестой части мира.

Но рассказ о ней он никогда не сводил только к ее показу. Художник не отдавал факты на откуп зрению, а искал в процессе коммунистической расшифровки действительности их внутреннее сопряжение. Истина исторического момента соединялась с моментом исторической истины. Сквозь факты всегда прорисовывалось лицо автора. Зрители его видели прекрасно. Одним это нравилось, других пугало.

Последние нередко ставили Вертову (как провинившемуся ученику) в пример Эсфирь Шуб: вот кто дорожит фактом, его хронологической точностью, географической закрепленностью. Даже находясь в Мексике, Эйзенштейн, давний вертовский оппонент, предель-

[7] Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 133.

но загруженный тяжелейшими съемками собственной картины, не упускает случая в письме к Шуб выразить надежду, что она не сделает ошибки «блока с вертовщиной»[8].

Действительно, первые монтажные картины Шуб «Падение династии Романовых» (1927), «Великий путь» (1927), «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928) отличались определенной фактической скрупулезностью. Но это были *исторические* картины: сам жанр требовал известного педантизма в указании мест и времени событий. Старая хроника, смонтированная Шуб, была отделена от зрителя второй половины 20-х годов не просто десятилетием, а еще и рубежом двух эпох. Сравнительно недавнее время для огромного большинства (особенно молодежи) стало почти доисторическим. Для того чтобы понять эпоху, подготовившую падение царской династии, Шуб должна была вернуть это время из небытия, подробнее показав его. Но ее работа не ограничивалась демонстрацией уникальных кадров. Она занималась не кинокаталогом времени, а социально-историческим осмыслением эпохи и подлинно авторским переосмыслением материала, который отражал ее. Иначе «царская кинохроника», покоившаяся в коробках с пугающей надписью «контрреволюционный материал», не превратилась бы в фильмы такого революционного накала.

Когда Шуб делала картины на современном материале («Сегодня», «КШЭ», «Испания»), она вообще не связывала себя педантичным атрибутированием фактов. Для зрителя факты были узнаваемы. Шуб искала в них не информативность, не логику реальной последовательности, а логику внутренней смысловой переклички. В ней она выражала суть времени и собственную позицию художника и гражданина.

Вертов и Шуб шли своими путями, но в этом сходились. В книге воспоминаний сама Шуб себя называла учеником, а Вертова — учителем; это не простая дань уважения памяти художника.

Единство фактического слоя и вырастающего из него авторского пафоса — свойство фильмов и других режиссеров. Неожиданные, почти непредсказуемые, сугубо личностные ходы художественных размышлений не помешали А. Довженко в двух его военных картинах рассказать документальную историю очищения Украины от фашистских оккупантов. Выверенная точность композиционного строя ленты С. Юткевича «Освобожденная Франция», извлечение образности из внутрикадрового содержания (например, в эпизоде с паясничающим Гитлером после подписания французами капитуляции) были сознательно рассчитаны автором на эмоциональный зрительский отклик, а он невозможен, если фильм заменяется простым *дневником происшествий* (что отметил Эйзенштейн в рецензии на картину).

Еще одна форма активного претворения фактического материала — памфлеты А. Медведкина. Они всегда — монолог автора, наступательный, едкий, открытый и прямой. По первопутку идти трудно, в редком для документального кино жанре не все удается. Но и плодотворные открытия, и какие-то просчеты — это медведкинское, и ничье другое.

Рубеж 50—60-х годов был, как известно, отмечен своеобразным «документальным взрывом», он перевернул многие традиционные представления о возможностях документального кино. Об этом написано немало. Хочу только подчеркнуть, что художественные приобретения в первую очередь зависели от стремления авторов вступить в возможно более близкий контакт со зрителем. Личное начало проявлялось в поисках и выборе героев, тем, в понимании жизни и творчества, свободного от штампов привычного восприятия. Примеров здесь множество, я сошлюсь на «Обыкновенный фашизм» — он аккумулировал достижения документального кино на определенной ступени развития. Аккумулировал в том числе и по линии авторского овладения материалом. Ромм оказался по-молодому смел. Тяготение времени к авторскому документальному кинематографу выразил в самом непосредственном виде — стал действующим лицом фильма. Не диктором. И даже не комментатором. Главным

[8] Шуб Эсфирь. Крупным планом. М., 1959, с. 128.

персонажем — со своим мышлением и чувствованием, строем речи, интонациями, со своей иронией и горечью, со своей непримиримостью к тотальной нивелировке бытия, словом, со всем, что составляет индивидуальный человеческий мир.

Непосредственное появление автора в фильме — одно из самых знаменательных выражений потребностей общественного сознания всмотреться в лицо художника-документалиста. Разумеется, такая форма отнюдь не обязательна во всех случаях. Но она притягательна и предполагает варианты. Появились документальные ленты, где авторское передоверяется актеру. Здесь есть, на мой взгляд, шедевры: работа Н. Губенко в фильме «Без легенд», В. Высоцкого в картине «Ильф и Петров», М. Ульянова в «Последних письмах». Писать об этих работах очень хочется, но очень трудно: как передать на бумаге богатство интонационных оттенков? Именно они (а не только слова) доносят авторское понимание конкретных людских судеб и поворотов времени. Слова писем («Последние письма») принадлежат немецким солдатам, оказавшимся в Сталинградском котле. Но избранная для чтения каждого письма голосовая расстановка акцентов, отбивка запятых и точек, ритмика (то протяжно-печальная, скажем, в письме пианиста, то жесткая, порой рубленая — в письме солдата, оставшегося верным нацизму) — все это принадлежит авторам фильма, они раскрывают трагедию людей, которых губит не сама война, а идеология фашизма.

Дело не только в актерском таланте Ульянова, читающего письма, в таланте Высоцкого и Губенко, передающих в двух других фильмах (тоже главным образом через интонационный строй речи) пафос авторской мысли. Сейчас нередко для чтения текстов приглашают актеров, но сам принцип взаимоотношения слова и изображения подчас сводится к заговорившей надписи, перешедшей из немого кино в звуковое. Она поясняет отдельные моменты, выражает общую позицию, но не обнажает срезы индивидуального мышления.

Дело в принципиально поставленной задаче. Или ни на кого не похожий актер начинает походить на безликого, усредненного диктора очередного киножурнала, или же, когда он адекватен своеобразию авторских намерений, он остается не похожим ни на кого.

При этом интересно: из трех названных актеров двое (Губенко и Высоцкий) не поименованы в титрах. Дикторский текст — вещь привычная, почти обязательная. Не помню случая, чтобы в титрах не было указано, кто читает текст. А если не текст? Авторская речь — это пока нечто не совсем ясное, не очень определенное. Ощущение неопределенности подтверждает неизжитость опасливого предубеждения, что авторское самовыражение губительно для документального кино.

Предубеждение крепко вклинилось в художественное сознание в виде некоего непогрешимого теоретического постулата. И все-таки практика берт свое. Мы только не всегда это отмечаем в суматошной суете производственного потока. Но ведь не случайно в латиноамериканских картинах Кармена, в «Гренаде», в принадлежащих ему сериях «Великой Отечественной» у него возникло желание самому повести разговор со зрителем. Карменовские ленты 70-х годов не похожи на многие его предыдущие фильмы. Не похожи разными свойствами (это тема особого исследования), но если суммировать, то главное заключалось в безбоязненном и открытом стремлении пропустить время через себя. Карменовские картины стали гораздо более авторскими, не потерявшими при этом свойственной прежним работам репортажной емкости. Не случайно и то, что вслед за «Великой Отечественной» Кармен хотел делать фильм о себе, о прожитом и пережитом.

Режиссером В. Трошкиным за восемь лет снято двенадцать фильмов о строительстве и строителях БАМа. Каждая из лент, как первый поезд, осваивает новый отрезок пути. Но мне кажется, что освоение идет не по одной лишь линии накопления километража (и метража). От фильма к фильму кинематографисты испытывают все большую потребность двигаться не только вдаль, но и вглубь. В одной из последних лент цикла «Дом у дороги» чисто бытовые, житейские, «мелкие» подроб-

ности постепенно вырастают в серьезный разговор о жизнеустройстве людей, связавших навсегда судьбу с этим краем. Затронутые проблемы волнуют героев картины, это определяет степень эмоциональности их участия в разговоре.

Но проблемы волнуют и авторов, этим определяется степень эмоционального воздействия фильма на зрителя. Нередко лицо режиссера (одного или вместе с оператором) мелькает в кадрах его картин — среди лиц строителей. Неформальная причастность к событиям дает повод и право для решительного поиска самых неожиданных форм личностного осмысления материала. Говорю об этом еще и потому, что в двенадцатом фильме «Скорый до Кунермы» нотки информационной отчетности оказались несколько звонче авторских интонаций. После того как разрезали ленточку, бег поезда по новому участку опередил движение картины.

Но в данном случае важно подчеркнуть не достоинства или просчеты, а нарастающую неодолимость тенденции. И то, что достоинства часто связаны со следованием ей, а просчеты — с отходом от нее.

В фильме «А где-то над ними синее небо» И. Гелейн решил рассказать о нелегкой службе моряков-подводников. Но ему захотелось повести рассказ от своего имени, и по вполне объяснимой причине — когда-то он сам служил на этой подлодке. Картина выстроилась не до конца: повествование идет от себя, от собственного «я», а слова порой общие. Информация то оплодотворяется личностным началом, то отделяется от него; тогда кажется, что фактическое и авторское находятся в несообщающихся сосудах. Это некое внутреннее противоборство отражает сложность утверждения права на самовыражение в документалистике. И одновременно — влечение к нему. В другой своей картине, «Рядом с солдатом», И. Гелейн вместе с К. Славиным и Р. Карменом стремился к последовательности этого влечения.

Индивидуальность взгляда на конкретные жизненные обстоятельства и человеческие судьбы обещают экрану разнообразие даже в пределах одного творческого пути. Картинам режиссера Северо-Кавказской студии В. Грунина всегда свойственно стремление открыть в повседневном, привычном деле людей неоднозначность, поэзию, если, конечно, само дело стало не столько привычкой, сколько душевной привязанностью, судьбой. Но эта общая тема картин, эта сверхзадача творчества в каждом отдельном случае выявляются в новых срезах действительности. Авторское ощущение неоднозначности срезов требует поиска неоднозначных решений, хотя вроде бы уже есть наработанные приемы, вполне оправдавшие себя в предыдущих случаях. Фильм «Нина» строился на синхронном монологе крановщицы кузнечного цеха, монологе, не только с необычайной живостью произнесенном героиней, но и точно сконструированном в соответствии с темой автором. А в следующей картине, «Через холмы», не было произнесено ни единого слова — ни в кадре, ни за кадром. Более того, в фильме ничего и не происходило — в течение десяти минут шел (в основном спиной к нам, пятясь) человек в телогрейке и взмахивал, словно дирижер, руками, вел за собой тягачи, перевозившие на новое место буровую вышку. Первое мгновение было интересно, потом скучно, а дальше вдруг стало нарастать волнение, уже не покидавшее до конца. Ведь «через холмы» — это не о пересеченной местности. Через холмы жизни, через годы идет вот так человек, с охотой делает свое дело, знает его досконально. Спотыкается, иногда падает — оглядываться, смотреть под ноги нельзя. На худой случай можно завалиться самому, но нельзя завалить дело. В этом «бездраматургическом» движении ленты была своя выверенная драматургия. Точно угаданная своеобразная форма, вытекающая из предлагаемых обстоятельств.

Но авторская отзывчивость на предлагаемые обстоятельства срабатывает лишь тогда, когда возникает желание не только показать жизнь, а и что-то рассказать о ней от себя. Всмотреться и вдуматься в нее. Режиссер И. Григорьев мог бы снять еще один фильм о чемпионате мира по тяжелой атлетике: драматизм схватки, победители, отставшие. Но в картине

«Поединок» его (л и ч н о его!) в этой битве мускулов, характеров увлекла борьба атлета не с соперником и даже не с металлом, а с самим собой. Отчаянное усилие — и отчаяние неудачи. И еще усилие — и опять неудача. Опять. И опять... А потом снова к штанге. И — победа! Нет, не первое место. Не медаль. Но безудержная радость от мысли: могу! Фильм не о спорте, а о человеке в спорте. И о человеке вообще. О пределах его физических возможностей и о беспредельности его духовных потенций, опрокидывающих представления о границах возможного.

Молодые авторы А. Иванкин и М. Авербух сняли репортаж о фактах бесхозяйственности, служебного безразличия, некомпетентности, ротозейства. Бичующая острота материала картины «Каждый из нас» предопределяла степень ее воздействия на зрителя. Однако авторы не ограничились критическим запалом. Их взволновал не только хозяйственно-экономический аспект проблемы, но и нравственный. В первые десятилетия после Октября в массовом сознании произошел революционный скачок: «мое» стало пониматься как «наше». Но фильм затрагивает еще одну сторону этой взаимосвязи «моего» и «нашего»: необходимость отношения к «нашему» такого же бережного, как к «моему». Жизнь требует подобного отношения от каждого из нас! Бескомпромиссный пафос материала пересекается с бескомпромиссным пафосом авторской мысли.

В утверждении права документального кино на разнообразие способов авторской интерпретации определенную роль играет опыт телевидения. Широкое использование в телевизионных передачах не только диктора, информирующего зрителя, а и ведущего, приглашающего к размышлению, создало естественные предпосылки для авторского комментария в телевизионных документальных фильмах. Не случайно в «Нашей биографии» события истории комментируются находящимися на экране Г. Шерговой, Ю. Каюровым. В «Летописи полувека» этого, кажется, еще не было, хотя, например, картину И. Беляева «1946 год» пронизывала умная и трепетная авторская интонация. На открытом участии автора в движении и осмыслении фактического материала строятся телевизионные документальные ленты С. Зеликина, В. Лисаковича.

В 60-е годы общеэкранное документальное кино оказало несомненное воздействие на становление документального телекино. Теперь голубой экран с благодарностью возвращает долги. Нет ничего зазорного в том, чтобы не только расписаться в получении долговых обязательств, но и пустить в дело возвращенные средства. Выгода обоюдная.

Это подтверждается и вышеупомянутыми фильмами, и теми, которые можно было бы к ним присоединить, скажем, лентами «Крестьянский двор» М. Литвякова, «Пока есть кедр» В. Клабукова, «Девять дней и вся жизнь» Ю. Занина, «Секретный заказ» П. Когана, «Сердце» Л. Бакрадзе, «Четыре портрета» И. Герштейна, «Свидание» П. Мостового, «Визит инспектора» И. Трахтенгерца, «70 вопросов» О. Гвасалия, «Жить на севере» Э. Киселева, «Письмо в газету» М. Серебренникова, «Ищу соперника» Н. Боронина и ряда других. Мера проявления авторского начала в этих картинах различна, но важно, что такое начало заложено в исходные намерения.

Эти намерения отражают желание расстаться с предубеждениями. Серьезным основанием для осуществления желаний служит мысль, об очевидности которой мы забываем (или, быть может, скромно ее отодвигаем в сторону): раздумья автора, его уверенность и сомнения, его правота, его нравственные и идейные посылы — еще один документальный пласт фильма. Такой же документ эпохи, как и факты, рассказывающие о ней.

Хорошо помню: после выхода «Обыкновенного фашизма» и упомянутых карменовских лент многими говорилось, что в принципе авторский голос, осмысливающий явления в свойственной художнику индивидуальной манере, возможен, но только в том случае, если автор — л и ч н о с т ь, такая, как Ромм или Кармен. Конечно, совпадение масштабов авторской личности и масштабов события желательно, об этом-то и думал в свое время Грибоедов. Но сама по себе подобная постановка вопроса весьма характерна. Ведь позволитель-

но спросить: а если не личность, то разве имеет право такой человек на какое-либо участие в создании документального кинопроизведения — снимать, монтировать фильм?..

Важно, чтобы личность не растворилась в материале. Потому что для сегодняшнего зрителя встреча с личностью художника не менее интересна и значительна встречи с фактами.

Разумеется, речь идет не о том, чтобы теперь в каждом документальном фильме автор появлялся на экране. Это лишь одна из форм самовыражения, есть множество и других. Но главное — помнить, что они — есть.

«Я слышу трепетные руки...»

«Слышать руки» — это абсолютная неправда. Но это абсолютная истина Та, что раздвигает горизонты мироощущения, поднимает культуру нашего восприятия окружающего ступенькой выше. Овладение жизненным материалом не может не идти рука об руку с его образным преодолением. Изображение еще не образ. Изображение — факт действительности. Образ — акт творчества.

Горький говорил: факт уже всегда фабула. Но воспроизведение фабулы не отменяет необходимости сюжета. Одно без другого не существует, однако они не идентичны. Фабула — событийные связи, сюжет — смысловые, ассоциативные, метафорические. Фабула принадлежит жизни, она выстраивает фабулу. Сюжет принадлежит произведению, его выстраивает автор.

Взаимосвязь киноинформации с авторской точкой зрения на сообщаемые сведения, точкой зрения, находящей свое выражение в индивидуальных творческих формах образной подачи материала, не снижает, а наоборот, повышает качество информации. Делает ее более объемной, глубоко и прочно воспринимаемой, включающей в соразмышление зрителя.

Необходимость такой взаимосвязи — веление времени. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии говорилось о том, что советские люди ждут не только правдивого и оперативного изложения фактов, но и «глубокого их анализа, серьезных обобщений»[9].

[9] Материалы XXVI съезде КПСС. М., 1981, с. 76

Искусство не стоит на месте — это банальная истина. И я далеко не первый обращаюсь к проблеме активного авторского участия в определенном преображении материала действительности, обращаюсь, так сказать, в призывном плане. Но опыт смежных искусств и поиски самого документального кино свидетельствуют. настало время более широко и смело переходить от призывов к делу.

Пора предоставить зрителю возможность после просмотра документального фильма вызвать автора.

Пусть устроит (хотя бы мысленно) ему овацию, пусть забросает (хотя бы фигурально) его цветами, если он того заслуживает.

Или же...

Словом, пусть он выскажет автору все, что он о нем думает, даже если мнение не слишком лестно. Это, во всяком случае, лучше, чем если он вообще о нем не подумает ничего.

Итак:

— Автора!..

*Е. Громов*

# Родословная новаторства

*Начало творческого пути Л. В. Кулешова*

Октябрьская революция поставила перед деятелями кино задачу огромной социально-политической, идеологической и культурной важности — создать новую, революционную кинематографию, которая, развивая народные, демократические традиции передового отечественного искусства, выражала бы интересы трудящихся масс, просвещала и воспитывала

Окончание. Начало см. в № 9.

их и участвовала в созидании нового общества.

Становление молодой советской кинематографии сопровождалось борьбой, полемикой и соревнованием различных творческих групп и художественных тенденций. Кулешов и его соратники были среди тех, кто первыми начали поиски новых путей развития искусства экрана, кто сознательно противопоставили себя дореволюционному кино и всему, по выражению Эйзенштейна, «буржуазно выделанному» — буржуазной культуре в целом. Эта позиция, несмотря на сопровождавшие ее крайности и перегибы, была исторически обоснованной и верной и доказала свою плодотворность, став основой новаторских исканий пионеров советского кино.

Центральный вопрос — по какому пути идти искусству экрана — из сферы теоретической перешел в практическую. И здесь оппонентами неожиданно для многих оказались Кулешов и Вертов.

На одном из многочисленных в те годы диспутов (шел сентябрь 1923 года) в очередной раз скрестили копья приверженцы описательно-натуралистического, бытово-повествовательного кино, ориентирующиеся на сложившиеся образцы, и кинематографисты, отстаивающие необходимость экспериментов, поисков новых путей, долженствующих привести к созданию подлинно революционного искусства; и здесь Кулешов обрушился не на «архаистов», как можно было ожидать, а на... Дзигу Вертова. Это было неожиданно потому, что в их теоретических позициях было немало сходного. Достаточно сравнить опубликованные в первом номере журнала «Кинофот» за 1923 год статью Кулешова «Искусство, современная жизнь и кинематография» и программный документ Вертова — «Мы. Вариант манифеста». (Судя по отчету о диспуте, напечатанному в № 5/9 журнала «Кино» за 1923 год, Кулешов даже обвинил Вартова в том, что тот заимствовал у него сам принцип «киночества», изложенный Кулешовым в статьях как опубликованных, так и неопубликованных, но ходивших в машинописных копиях в кинематографической среде.)

Однако многое в вертовском манифесте расходилось с кулешовскими декларациями. И прежде всего — требование Вертова «временно» исключить человека как объект киносъемки и сосредоточиться на отображении движущихся вещей — преимущественно машин. Самое существенное различие заключалось в вертовском утверждении неигрового, хроникального кино как единственно правомочного и правомерного пути киноноваторства. Это-то и вызвало возражение и гнев Кулешова, твердо отстаивавшего права игрового кинематографа. Сегодня яростный спор режиссеров, делавших одно общее дело, может поверхностному взгляду показаться случайным, излишним или даже нелепым. Но, с исторической точки зрения, он оправдан, понятен и закономерен: то, что позже стало азбучной истиной, аксиомой, открывалось в трудных, напряженных поисках.

Эти искания не могли обойти стороной опыт западноевропейской и американской кинематографий. Режиссеры, работавшие по старинке, брали из него преимущественно то, что отвечало стереотипам развлекательного кинематографа. Кулешов стоял на принципиально иной позиции. Она нашла свое идейно-художественное воплощение в его фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»; работа над ним началась осенью 1923 года.

К этому времени Кулешов и его мастерская были уже хорошо известны в кинематографической среде; относились к кулешовцам поразному, однако никто не сомневался в их профессиональной подготовленности и праве на самостоятельную постановку. Еще в июле 1923 года решением Коллегии Наркомпроса создается художественный совет Госкино под председательством Луначарского. В него вместе с Вертовым, Маяковским, Михиным, Лещенко, Плетневым вошел и Кулешов. В том же году формируется еще один Совет при Госкино — не ясно, заменял ли он уже созданный или существовал самостоятельно. Скорее всего, он был расширением предыдущего. И в него тоже включен Кулешов. Выполняя волю партии, Луначарский стремился

консолидировать творческие силы в кинематографе, дать возможность начинающим и опытным соревноваться друг с другом. Соревноваться не столько декларациями, сколько фильмами. И не случайно Кулешов получил самостоятельную постановку на год раньше, чем рассчитывал. Ему тогда никто не закрывал дорогу. Сложность состояла в ином: в том, чтобы найти подходящий сценарий. Сценарный же голод был крайне острый. Писатели, как правило, не хотели, да, пожалуй, еще не умели работать для кино. Со старыми же профессиональными сценаристами, которых осталось немного, Кулешову было не по пути. В этих условиях, едва только возник более или менее приемлемый сценарий, Кулешов схватился за него обеими руками.

В Москве производством фильмов занимались в те годы четыре основные киноорганизации. Государственная, находившаяся на хозрасчете, — Госкино, к которому перешло имущество Всероссийского фотокиноотдела, и три акционерных общества: Пролеткино, «Русь» («Русьфильм», в 1925 году преобразованное в «Межрабпом-Русь») и «Кино-Москва», из них два последних основаны на частном капитале. Кулешов ориентируется на Госкино, на 1-й кинофабрике которого имелся сценарий «Чем это кончится», написанный поэтом Н. Асеевым. Закономерно, что этот сценарий предложили Кулешову. Из всех тогдашних литературных группировок лефовская проявляла наиболее активный интерес к кинематографу. Маяковский не только писал сценарии и подвизался в качестве киноактера, он многое сделал и для пропаганды нового искусства и обоснования его ведущей роли в художественной культуре XX столетия. «Для вас кино — зрелище. Для меня почти миросозерцание. Кино — проводник движения. Кино — новатор литератур. Кино — разрушитель эстетики. Кино — бесстрашность. Кино — спортсмен. Кино — рассеиватель идей»[1]. Эти позиции Маяковского разделял его друг и последователь Асеев. Он сотрудничал и в кинопрессе, выступая в качестве рецензента фильмов, причем весьма требовательного, если не сказать въедливого.

К сожалению, литературный сценарий «Чем это кончится» не сохранился. Но известно, что одним из его героев являлся американский финансист мистер Вест, направляющийся в Москву, чтобы лично убедиться в «ужасах» большевистского режима, сведения о которых он почерпнул из американской желтой прессы. Асеев задумал острополитический фильм, что было созвучно идеям и настроениям Кулешова. Созвучна ему была и поэтика литературного сценария, тяготевшего к обобщениям плаката. Сам мистер Вест, что подчеркнуто его именем, есть лицо условно-собирательное. Своего рода герой-маска, гротесковая фигура, поставленная в гротесково-комедийные, но и отчасти в бытово-типические обстоятельства. Веста предполагалось столкнуть с реальной советской действительностью, что наилучшим образом должно было разоблачить пропагандистские измышления американских газет о революции и строительстве социализма.

Однако сценарий привел Кулешова и в некоторое уныние. Не случайно за него не спешили браться другие режиссеры. Поэтическая фантазия Асеева явно не соответствовала возможностям и специфике кинематографа, не считалась с нею. До нас дошел эпилог первого варианта, ясно свидетельствующий об экранной некомпетентности его автора. Но и отклонить асеевский сценарий означало для Кулешова на неопределенный срок отказаться от работы на кинопроизводстве.

Коллектив Кулешова принял решение: переделать сценарий. В сущности, написать новый. Так оно во многом и получилось, хотя исходная ситуация Асеева осталась. Поэт вряд ли согласился бы с полной переделкой своего материала. В титрах фильма «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (таково его окончательное название) в качестве сценариста фигурирует лишь Н. Асеев.

Новый литературный вариант создается Кулешовым в содружестве с В. Пудовкиным и при активном участии остальных членов кол-

[1] Маяковский В. В. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1937, с. 41.

лектива. Этот вариант полностью тоже не дошел до нас, но в журнале «Кино» была опубликована за подписью Асеева его первая часть, еще под старым названием «Чем это кончится». Редакция снабдила публикацию следующим примечанием: «Печатается с разрешения автора и Госкино. Это первый киносценарий Н. Асеева — одного из самых интересных и талантливых представителей литературного «Лефа». Отмечаем в сценарии Н. Асеева соединение острой литературной формы, которая в плане кинематографическом должна отразиться в надписях (заключенных в рамках), с острым подходом автора к кино. Этот сценарий одновременно интересный материал для чтения и прекрасный материал для кинопостановки. Этот сценарий был значительно переработан режиссером Львом Кулешовым, который приглашен в Госкино для его постановки и к таковой уже приступил»[2].

Я привожу это примечание редакции и как бесспорное свидетельство согласия Асеева с переделками. Сам же фильм поэту не понравился, он назвал его «печальным опытом». Особенно ему пришлись не по душе эпизоды с Джедди: «Ковбой, пущенный с лассо по Москве, был жалостным жестом американско-замоскворецкого стиля»[3]. Но я склонен думать, что дело не только в этом ковбое. Писатели не любят, когда даже с явным улучшением меняют их сценарии, тем более что по выходе «Мистера Веста» на экран об Асееве, когда фильм хвалили, в рецензиях почти не упоминали, зато упоминали, когда ругали.

Изменения в сценарий вносились и в ходе съемок, в чем нетрудно убедиться, сопоставляя монтажную запись с текстом публикации. В фильме меняются даже титры, они становятся более выразительными и емкими. В сценарии чисто информационная и лишняя, поскольку все ясно из изображения, надпись сообщает (когда Джедди суетится с багажом и успокаивает Веста): «Секретаря должно заботить все... даже настроение духа своего патрона». В фильме титр: «Мужайтесь, хозяин, я сумею вас охранить в этой варварской стране».

Кулешов смело и оригинально применяет весь комплекс средств и приемов, характерных для монтажного кино. Тут и энергичное развертывание действия, резкое чередование контрастных сцен, быстрая смена планов, обыгрывание деталей, ракурсная съемка. Переработка сценария шла в направлении заметного усиления его эксцентризма, гротесковости. Режиссер учитывает ресурсы каждого исполнителя, дает ему возможность всесторонне проявить себя на экране. Как уже было сказано выше, в переработке сценария до и во время съемок участвовали все члены коллектива, вопреки кулешовским прокламациям, по которым в основу фильма надо было класть строго рассчитанный, «закономерный» сценарий (позже его назовут «железным») и адекватно снимать по нему с тем, чтобы натурщики точно исполняли режиссерское задание. А жизнь и творческая интуиция подсказали иной путь. Путь импровизации, которая, правда, сосуществовала, и вполне органично, с расчетом почти инженерным. Кулешов вместе со своими друзьями тщательно продумывал каждую сцену, на съемочную площадку, будь то натура или павильон, он выходил с четким планом действия. Но сами планы менялись в ходе работы над фильмом, дополнялись, обогащались.

К фильму было сделано немало эскизов (они не сохранились). Большинство из них принадлежало Пудовкину, который выступал и в качестве художника — плюс к тому, что он являлся соавтором сценария и исполнителем роли Жбана. По воспоминаниям А. Хохловой, часто Кулешов подробно рассказывал декорацию (какой он ее видел), и Пудовкин ее зарисовывал. Многие декорации делались с учетом пожеланий оператора. Им являлся опытный профессионал, составивший себе кинематографическое имя еще в дореволюционные времена, — А. Левицкий[4]. Он проявлял большую заботу о выразительных световых

[2] Кино, 1923, № 5/9, с. 8.
[3] Кино, 1925, 3 ноября.
[4] Именно А. Левицкий снимал мейерхольдовский «Портрет Дориана Грея».

эффектах, особенно в павильонных съемках. И кинофотография вышла на славу. Отчетливо и выразительно выявлялись на экране актерские крупные планы, лаконично и убедительно передавалась атмосфера действия, что явилось серьезным новшеством в кино тех лет.

«Мистер Вест» был подлинно коллективной работой. Вдохновенной, творческой. В нее Кулешов вложил всю свою душу, весь опыт и знания. А трудности были огромные. Они заключались прежде всего в том, что он обязан был снять картину коммерчески оправданную, которую, он, однако, хотел снять и как картину экспериментальную, подтверждающую истинность его концепций. Последнее для него являлось самым важным, однако он не сбрасывал со счетов и первое. Немало имелось и чисто объективных трудностей. Прежде всего не хватало пленки. Ее так экономили, что дубли снимали лишь в крайних случаях. Работали кулешовцы на 3-й фабрике Госкино, она располагалась около Киевского вокзала. До революции это было киноателье Ермольева. Ателье подремонтировали, но его производственно-техническая оснащенность находилась на крайне примитивном уровне. Как свидетельствует «Кино-газета», несколько старых висячих юпитеров, несколько боковых, один ручной и фонари — вот, пожалуй, и вся светотехника. А Кулешов стремился снять картину не только профессионально, но так, чтобы технически она не уступала американским образцам. Выиграть это соревнование можно было лишь за счет виртуозного мастерства и пламенного энтузиазма.

Приступая к работе над «Вестом», Кулешов характеризовал его преимущественно как эксперимент — опыт постановочно-производственного соревнования с заокеанской кинематографией, в ходе которого проверялись выработанные в лабораторных занятиях принципы и нормы. О содержательной же стороне создаваемой картины он практически ничего не говорил. Тем самым он волей-неволей нацеливал критику и зрителей на ее узкоэстетическое восприятие. Ни Эйзенштейн, ни Пудовкин так не поступали.

Готовясь к съемкам своей первой картины «Стачка», Эйзенштейн хотел решить немало чисто формальных задач, но в интервью перед началом работы он указывал (и, разумеется, совершенно искренне) и на свое желание показать революционную борьбу рабочих масс. Более того, в статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме», написанной уже после выхода картины на экран, режиссер счел необходимым выступить против ее узкоформального толкования. «Говоря о форме «Стачки», только очень наивные люди могут толковать о «противоречиях между идеологическими требованиями и формальными отступлениями режиссера» — пора же кой-кому понять, что форма определяется гораздо глубже, чем той или иной более или менее удачной внешней «штучкой»[5]. В «Стачке» «историко-революционный материал... впервые взят под правильным *углом зрения*»[6].

Пудовкин, приступая в 1925 году к работе над «Механикой головного мозга», подчеркивал: «...целью картины является популяризация учения академика И. П. Павлова об условном рефлексе как основе так называемой «психической» деятельности человека. Не приходится говорить о колоссальной общественно-воспитательной ценности предпринимаемой работы»[7]. Кулешов, имея в руках политически точный сценарий Асеева и поставив остропублицистическую сатирическую комедию, в своих устных и печатных выступлениях как бы намеренно принижает ее гражданскую направленность. С этой точки зрения примечательна его статья «Мистер Вест», написанная вскоре после окончания фильма. В ней фактически речь идет лишь о постановочно-производственных моментах. «Точное производственное построение движения натурщика, временна́я организа́ция движения, различные способы монтажа использованы в ленте и — на пробных кусках — дали ожидаемые нами результаты. Лучшие места картины удалось сделать так, что схема-

---

[5] Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 1. М., 1964, с. 111.
[6] Там же, с. 9
[7] Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1975, с. 42.

тическая линия построения совершенно незаметна и нужный результат расчета подается в чистой форме»[8]. Статья завершается следующим пассажем: «...«Мистер Вест» наша первая призводственная работа, и мы могли к ней подойти только ученически. И лучшее, что мы сейчас можем сделать, — это приобрести максимальное количество ученической скромности, для того чтобы иметь больше силы дальше развивать свои рабочие положения, приобрести опыт и знание в кинопроизводстве»[9].

Тут, пожалуй, дело не только в личной скромности режиссера. Дело еще и в ином. Общественное самосознание Кулешова несколько отставало от его творческой интуиции и художественной практики. Он сразу определил идейную направленность асеевского сценария и выразил, даже углубив ее, на экране, но простодушно решил, что с этим вопросом все и всем ясно, а вот профессионально-кинематографические вопросы неясны, и на них надо сфокусировать внимание.

Дорого обойдется ему такое простодушие! Пройдут годы, и загорятся кампании по борьбе с формализмом. «Мистера Веста» мало кто сможет посмотреть, зато высказывания Кулешова будут в памяти, на виду. Попробуй докажи, что твой фильм не есть «формалистическое извращение в чистом его виде», если ты сам представлял его (и сто раз повторял это) как лабораторно-экспериментальное произведение. Кулешову оставалось лишь одно: каяться в несовершенных им ошибках, а когда к ним приплюсовывались ошибки совершенные, то он попадал в тупиковое положение.

А между тем «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» по своему содержанию и теме вполне актуальны и в 80-е годы. Каждый, кто бывал за границей, кто знаком с писаниями буржуазных авторов о нашей стране, хорошо знает, сколько небылиц, клеветы, глупостей нагораживают они о ней и сколько нынешних мистеров Вестов продолжают им верить. Мы говорим этим господам: приезжайте в Советский Союз, и если вы честны и искренни, то убедитесь на личном опыте в полнейшей несостоятельности и лживости той «объективной» информации, которой вас ежедневно пичкают. Политическое звучание «Мистера Веста» никак не устарело. Первым в советской кинематографии Кулешов выступил против клеветнических измышлений о нашей Родине, за честный диалог, в том числе и на уровне личных контактов, между людьми разных социальных систем.

В своем очерке о Кулешове Н. Зоркая писала: «Надо отдать справедливость Кулешову: для него Америка никогда — ни тогда, ни позже — не становилась идеалом или предметом восхищения. Нет, возвращаясь к ней снова и снова, Кулешов сохранил трезвость, юмор и критический взгляд. Хорошо изучив ее по фильмам, он не обольщался понапрасну и не искал урбанистических ритмов, конструктивистских эффектов, индустриальных симфоний. Он почувствовал по кинолентам Америку иную, ту, что потом стали называть «одноэтажной», — провинциальную, доморощенную, населенную то простодушными, то злыми и грубыми обывателями»[10]. Я не думаю, что Кулешов сознательно противопоставлял «одноэтажную» Америку «небоскребной». И американского обывателя он изучал не только и не столько по американским фильмам. Проработав два года в старом русском кино, пообщавшись с самым разным людом, наблюдая нэпмановскую реальность, он хорошо представлял себе, что есть обыватель. И он отлично понимал, что американский обыватель по сути своей мало чем отличается от любого другого, в том числе и российского.

Ни Вест, ни Джедди, ни Эли не представляют собой национально четко обозначенные типы. Они фигуры во многом, если не в решающей мере, условные — герои-маски, сквозь которые проглядывает и конкретное, и социально-типологическое. В этом сочетании — безусловное достижение Кулешова, который

[8] Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. М., 1979, с. 215.
[9] Там же, с. 216.
[10] Зоркая Н. Портреты. М., 1966, с. 16.

тонко соотнес персонажи с жанром, и этот жанр — вполне самостоятельное открытие режиссера. Сегодня это можно утверждать с полной определенностью. Ибо Кулешов, изучив опыт европейской и американской кинематографий, не наследовал его, а переосмыслил, преобразовал, в данном случае — для создания точной, острой, веселой и занимательной политической сатиры и для выработки системы новых выразительных средств. Кулешов нашел необходимую меру художественной условности в решении событийного ряда, среды и атмосферы действия и в обрисовке персонажей. Режиссер добился жанрового и стилистического единства фильма и разработал в пределах его условности систему мотивировок, которые одновременно пародировали жанровые каноны американского «боевика» и наиболее ходовые клише антисоветской пропаганды. Это достижение молодого новатора не было оценено по достоинству, а между тем оно вполне актуально и может, обогащенное опытом современного «политического фильма», сослужить ему хорошую службу.

Рядом плодотворных находок отмечена обрисовка персонажей. Кулешов и его соавторы открыли новые возможности ярких, впечатляющих и жанрово точных пластических характеристик.

Обратим внимание, как одеты мистер Вест и его телохранитель. Вест наряжен в необыкновенную доху, которую, наверное, не надел бы ни один американец, из его бокового кармана торчат пять или шесть огромных авторучек, на голове летняя шляпа, на носу забавные очки, в руках — американский флажок (сделанный из носка). Джедди выступает в невообразимых меховых штанах. Вещи и реквизит наделены комедийным значением, они призваны подчеркнуть шаржированность всей исходной ситуации и нелепость тех представлений о бытовой обстановке в «варварской» Москве, которые присущи невежественным людям на Западе: иные же из них и до сих пор считают, что Москва расположена в Сибири.

Сенька Свищ (этот одет уже с соблюдением бытовой достоверности: беспризорник есть беспризорник) стащил у Веста на вокзале портфель. Так в фильм входит его вторая тема — нэпмановского дна. Это «теплая компания» во главе со Жбаном. Она тоже дана в гротесковой манере, но с приближением к реалиям дня. Жбан в котелке и при галстуке — не просто жулик, он еще обладает немалой фантазией и даже остротой ума. Сначала, впрочем, мы видим его совершенно опустившимся бандюгой, переоденется и преобразится он потом, когда пойдет дурачить Веста. Пудовкин равно уверенно чувствует себя в роли грубого уголовника и изысканного афериста. Он, как представляет его надпись, «когда-то эстет, теперь просто авантюрист». Кулешов, конечно, не зря назвал атамана воровской шайки «эстетом» — это был щелчок по носу тем, кто продолжал мнить себя ревнителями «чистого искусства».

Бандитская «хаза» дана в фильме с большой выдумкой. Декоративно и по реквизиту решено все очень просто, если не сказать аскетично: в кадре заявлены два-три предмета, каждый из них имеет строго функциональное значение. Если на столе лежит зеркало, то оно комедийно обыграно. «Графиня» — в этой роли блистательно выступила А. Хохлова — пользуется им, чтобы подкрасить губы. Прихорашиваться в таком вертепе более чем странно, и это естественно вызывает улыбку. Половой щеткой никто, видимо, не пользуется по прямому ее назначению. Она нужна, чтобы вызвать, постучав об пол, обитающего ниже члена шайки — Одноглазого (С. Комаров). Неожиданная деталь: любимое его занятие — играть с белой мышью. Странные люди. Из подполья. Франт (Л. Оболенский) пытается сохранить какое-то достоинство и в этой обстановке, что не мешает ему вполне «интеллигентно» пить, аристократически морщась, «русский коктейль» — пиво с водкой. Жбан первым почуял запах большой аферы. «В воздухе пахнет долларами!» И вскоре выясняется, что Жбан, готовый продать и купить кого угодно, не чужд определенной политической ориентации. Он отправляется разыскивать мистера Веста, желая предстать перед ним в качестве противника большевист-

ского режима. Но он им и действительно является.

Рассказ Жбана (оживающий на экране) о том, как попал в его руки злополучный портфель Веста, — это «готовая корреспонденция для американских газет». Тут, разумеется, фигурирует тюрьма, откуда высезжает страшенный мужик с пушкой в санях. Оттуда вываливается портфель; наш герой, рискуя собственной шкурой, подхватывает его, открывает и видит американский флаг. «Я, — торжественно заявляет Жбан, — обнажил голову перед флагом культурнейшего из государств мира». Вот так, ни больше ни меньше. О «культурнейшем из государств мира» писала не только рептильная западная пресса. Мифы о нем усиленно распространялись и в русской мещанской среде. Вкладывая эту реплику в уста атамана воровской шайки, Кулешов точно нацелил свой удар — удар по мещанству, причем по своему, доморощенному, которое в те времена охотно низкопоклонничало перед всем американским. Патриотическое чувство всегда было органически присуще Кулешову, только он выражал его не в лозунговых формах, а пронизывал им самую художественную ткань произведения.

Конечно, преклонение Жбана перед Америкой не помешало ему обвести сквозь пальцы доверчивого Веста и инсценировать потом покушение на него. Занятны эпизоды, когда Веста возят по «большевистской Москве». Его уверяют, что кругом разруха и разгром. Вот одни развалины — здесь-де раньше был университет; вот другие развалины — это императорский театр... Теперь Вест «готов». Он отдается в руки Жбана, который приводит его в «надежное убежище». Там разворачивается целая эскапада сцен, где главную роль играет коварная графиня фон Сакс — Хохлова.

Гротеск, эксцентрика — родная стихия Александры Хохловой. Она то резка, угловата, то жеманно-женственна, то весела, то печальна и всегда неожиданна, характерна, броска. В том же стиле играли и другие исполнители. В прошлом некоторые из их персонажей, возможно, принадлежали к «хорошему обществу» или, во всяком случае, знали лучшие времена. Теперь они вкупе с остальными уголовниками давно уже выброшены на свалку истории.

Стоит подчеркнуть, что в литературе, а также и в кинематографе начала 20-х годов можно было встретиться если не с прямой идеализацией, то с некоторой романтизацией блатного мира. Кулешов последователен в своем непримиримом отношении к нэпмановскому дну. Он не трактует его однозначно дурным, но и никогда не любуется им. И его актеры, показывая своих блатных персонажей людьми энергичными, предприимчивыми, не лишенными порою определенного шарма, акцентируют внимание зрителя на том, что это все-таки прежде всего жулики, проходимцы, бандиты, у которых за душой нет ничего святого. Отсюда и возникает необходимость отстраниться от них, показать их как бы со стороны.

По установившемуся в нашем киноведении мнению, в этом показе нередко «видны белые нитки кулешовской технологии, и тогда обнаруживалась механическая расчлененность актерских движений, нарочитая фиксация душевных состояний: оскал рта вместо улыбки, поворот головы вправо и влево, словно по команде и т. д. Даже при учете стилистики вещи это иногда нарушало свободу и стремительность, которыми обладало действие в целом, становилось неорганичным и резало глаз» [1].

Думаю, что это несправедливое мнение, основанное на слишком узком, недостаточно историчном взгляде на фильм. Конечно, кулешовцы порою чересчур увлекались ритмикой, пластикой, но обнажение приема находилось в данном случае в стилистике вещи, составляя жанровую особенность фильма. Стилистика и жанр здесь синтезировали точную изобразительность с острохарактерной выразительностью. Кулешов преследовал две, казалось бы, взаимоисключающие цели: дать на экране все с предельной естественностью, сохранить точность всех фактур и одновременно не впасть в натурализм, который он справедливо связывал с поэтикой дореволюционного

[1] История советского кино в 4-х т., т. 1 (1917—1967). М., 1969, с. 153.

фильма, создать новую систему пластического языка кино. Режиссер шел по пути поэтического реализма, хотя само это понятие, отдавая дань лефовским предрассудкам, не употреблял.

Позднее, видимо, под влиянием многолетней критики (если тебе годами доказывают, что ты ошибаешься, поневоле начнешь сомневаться в самом для тебя бесспорном), Кулешов едва ли не извинялся за эту чрезмерную «натуральность». В книге «50 лет в кино» он писал: «Мы считали, что материал кинематографии — реальность, настоящее и поэтому принципиально отказались от актерского грима. Правда, усы, бакенбарды, бороды наклеивать все-таки разрешалось, но предпочтение отдавалось настоящей, а не искусственной «растительности». Отсутствие грима, то есть общего тона и раскраски лица, возведенное нами в «принцип», дало плохие результаты для актрис. Дело в том, что пленка усиливает (в особенности при резкой оптике, которой операторы снимали в те времена) строение фактуры кожи, подчеркивает ее недостатки, шероховатости и прочее. Грим, по-настоящему, это не только изменение лица актера, но и ретушь — сглаживание недостатков, которые ретушер легко убирает на фотографиях и не в состоянии убрать на кинопленке. Мы объявили: «игра без грима». Без грима снимали и этим уродовали и старили наших актрис и молодых людей (правда, положение более или менее спасалось тем, что наши актрисы в те годы были действительно молоды)» [12].

Время требует внести необходимую поправку: никого Кулешов не уродовал. «Без грима», понимаемое как эстетический принцип, означало строгое следование реальности, которую в данном случае, в «Мистере Весте», не было никакой необходимости ретушировать — зачем приукрашивать Веста, Жбана, «графиню»? Это сразу нарушило бы художественную цельность вещи. Хорошо, что Кулешов тогда доверился своей творческой интуиции. Он делал то, что нужно было делать. Гораздо точнее историческое значение своего опыта Кулешов оценил незадолго до смерти, вспоминая на страницах журнала «Искусство кино» о фильме «На красном фронте». Он вновь обратился к дорогому ему термину «натурщик» и отметил, что этот термин «подвергался самым ожесточенным нападкам, но дело ведь не в термине, а в существе. Мировое кино шестидесятых годов стремится к наибольшей жизненной достоверности в поведении актеров на экране, к «настоящему человеку» в фильме. К этому стремились и мы, воспитывая не «традиционных» актеров, а «натурщиков» [13]. Тут же он подчеркивает, что «натурщики» вовсе не представляли собой послушных манекенов в руках кинорежиссера. «Натурщик — это натуральный, естественный, такой, как в жизни, но умеющий все делать человек. Выше и совершеннее, чем театральный актер» [14].

Действительно, практически все исполнители в «Мистере Весте» получили возможность свободно выявить на экране свои природные данные и профессиональные способности. Тем самым актеры далеко вышли за пределы сценария. Уточню, что никакая отсебятина не допускалась. Первые в советском кино профессиональные киноактеры обогатили образы-маски индивидуальными находками, своим отношением к изображаемому. Ни в каком сценарии, ни в литературном, ни в режиссерском, невозможно было полностью запрограммировать творческое поведение А. Хохловой, В. Пудовкина, П. Подобеда, Б. Барнета. Они вносили в роли самих себя, а каждая из этих ролей примеривалась к ним. Общая же творческая позиция у всех была единой, общей. И натурализм им, выдумщикам, романтикам в душе, был совершенно чужд. Предвосхищая эстетику Б. Брехта, Кулешов и его актеры «показывали» своих диковинных персонажей, выступая в роли активных интерпретаторов происходящего на экране, на практике нащупав принцип, названный В. Шкловским «остранением».

Этот новаторский принцип был порожден

[12] Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино М., 1975, с. 90—91.

[13] Искусство кино, 1968, № 2, с. 9.

[14] Там же, с. 10.

и тем, что фильм представлял собой двойную пародию. Он, повторю, высмеивал антисоветскую бульварщину буржуазной прессы и пародировал жанровые стереотипы американского кино и его массового восприятия. Ковбои из вестернов на полном серьезе совершали свои фантастические подвиги в долинах и ущельях, городках и салунах Дикого Запада. Американцы добивались, и часто весьма успешно, того, что зритель проникался магической верой в достоверность самых недостоверных ситуаций: происходила натурализация мифа. Она достигалась за счет предельного правдоподобия деталей, которые тушевали неправдоподобие целого. По словам критика и режиссера Лео Мура, массовый зритель уверовал в то, что на фильм голливудского производства «можно положиться. Раз так показано в картине — значит, верно. Всякая мелочь учтена, каждая бытовая деталь показана со знанием дела» [15].

Кулешов же, пуская своего «ковбоя» по Моховой, по Красной площади, по Якиманке, мимо Александровского сада и храма Христа Спасителя, словно бросал вызов натуралистическому правдоподобию. Реальный фон? Пожалуйста. Москва снималась вполне хроникально, по принципу «непричесанной» натуры. В уличную сутолоку органично входили актеры. Кстати, из них набирались «милиционеры»: в распоряжении группы были милицейские костюмы, которые актеры не снимали и после съемки, что обеспечивало на улицах, рядом со съемочной площадкой, образцовый порядок. Ощущение достоверности среды сохранялось полное. Не случайно мы сейчас с жадным вниманием вглядываемся в натурные кадры «Мистера Веста»: перед нами оживает быт и обстановка тех неповторимых лет. Но могут ли в реальности происходить столь безумные гонки и совершаться такие невероятные трюки? Вы не верите мне? — как бы спрашивает режиссер. Почему же надо принимать на веру все происходящее в американском фильме? Конечно, пародия труднее всего «доходит» до публики. Не удивительно, что даже искушенные зрители далеко не всегда ощущали пародийность внутренней конструкции ленты Кулешова. Может быть, отчасти виноват в этом и он сам. Его натурщики подчас слишком уже увлеченно выполняли свои трюки, забывали об игровых задачах роли. Кроме того, кинематограф вообще является «коварным» искусством. В нем труднее, чем в литературе и на театре, добиться эффекта остранения. Но стремление к нему явственно пронизывает творческий замысел авторов, в основном реализованный успешно.

Неоднозначен образ Джедди. Вначале перед нами вроде бы пародийно-кинематографический ковбой, жанровая функция и стилистическая формула, не больше. Но постепенно он наделяется живыми чертами. Это, в сущности, простой и добрый парень, напичканный ложными представлениями о нашей стране и вынужденный, не имея средств к существованию, служить в лакейской должности. Он любит такую же простую и добрую девушку Эли и вообще имеет мало общего с миром богатых и сытых. Нельзя согласиться с мнением (оно тоже укоренилось в нашем киноведении), что Джедди с развертыванием сюжета теряет свою самобытность. Напротив, он ее обретает. Он раньше своего хозяина осознает, что его долго и старательно обманывали. Другое дело, что лирическая линия Джедди — Эли лишь пунктирно намечена в фильме. В конечном счете Джедди вызывает симпатию не только беспризорника Сеньки Свища, но и зрителей. Преображение Джедди более мотивировано, чем прозрение его хозяина. С другой стороны, от гротесковой комедии нельзя и требовать психологизма, в ней действие развивается по своим законам. Сталкиваясь с реальной, новой Москвой, любой честный человек, полагает Кулешов, не может не проникнуться ее созидательным духом, не восхититься ее красотой и молодостью.

Правда, сцены, когда добродушный большевик в кожаной тужурке показывает изумленному мистеру Весту настоящую Москву, смотрятся все-таки с меньшим напряжением, хотя натурные съемки и здесь интересны, оригинальны. Возникает поэтический образ Крас-

[15] Советское кино, 1927, № 3, с. 10.

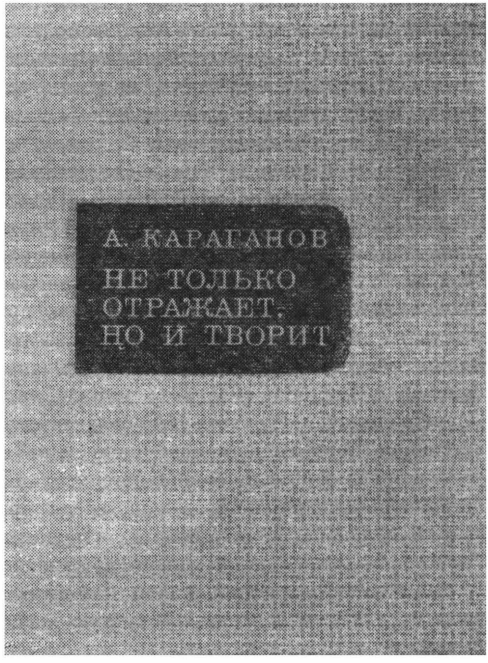
ной площади в лесе винтовок и буденовок — своего рода предвосхищение финальных кадров пудовкинского фильма «Мать». Но во второй половине действие несколько расслабляется, снижается его эмоциональный накал, что отрицательно сказывается на комедийном эффекте. Зритель должен быстро перестроиться на лирико-публицистический лад, а это нелегко. Да и публицистика здесь подчас чересчур открыта, безусловна. Мистер Вест дает в финале восторженную телеграмму жене: «Дорогая Медж! Шлю привет из Советской России. Сожги нью-йоркские журналы и повесь в кабинете портрет Ленина. Да здравствуют большевики!» Это, пожалуй, слишком даже для весьма широких жанровых рамок фильма.

К числу недостатков «Веста» относится и то, что отдельные сцены в павильоне сняты несколько сухо, аскетично. Это отвечало кулешовской концепции оптимального лаконизма кинокадра, лаконизма, который в «Мистере Весте» не получает самодовлеющего значения, но иногда ощущается как некая заданность. Она, правда, перекрывается натурными съемками, полными жизни и энергии.

Словом, я никак не хочу назвать «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» абсолютно безупречным произведением. Но такая безупречность вовсе не всегда признак подлинного искусства. Даже самые лучшие его образцы не свободны порою от тех или иных огрехов. С бегом лет они размываются в нашем восприятии, если самое произведение переживает свое время и является этапом в развитии искусства. А «Мистер Вест» перешагнул ту эпоху, в которой он создавался. Он знаменовал собой начало великого революционного кино, явился его юностью, прекрасной даже в своих несовершенствах.

14 апреля 1924 года состоялась премьера в кинотеатре «Художественный». Она прошла с большим успехом. Вскоре картина пошла в Ленинграде, а потом и по всей стране. Зрители ее поняли и приняли. Это был крайне важный фактор не только в судьбе режиссера, но и в истории советского кино. Неуспех картины или запоздалое ее признание поставили бы под сомнение и новаторство Кулешова, и необходимость эксперимента, и важные направления поисков.

Дистанция времени позволяет нам объективно оценить новаторство Кулешова, рожденное революционной действительностью и питавшееся пусть небольшим, но многообразным опытом молодого советского искусства театра, живописи, литературы, кинохроники. Разумеется, режиссер учился и у технически и профессионально более развитых кинематографий Европы и Америки, но его вклад в историю нашего кино отнюдь не сводится к усвоению и преобразованию зарубежных образцов. Его эксперименты, уже тогда понятые миллионами, были содержательными, целенаправленными поисками на путях нового искусства, вели к идейно-художественным открытиям, вошедшим в поэтику нового творческого метода. Рядом со «Стачкой» Эйзенштейна (поставленной в том же 1924 году) и с первыми документальными лентами Вертова фильм «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» стоит у истоков социалистического реализма в советском кино.




*А. Дубровин*

# Активность теории

Существует стойкий предрассудок, будто теория тогда наиболее ценна для практики, когда умозаключения неотрывны от какого-либо сугубо конкретного материала. Спору нет: если научная мысль не хочет превратиться в схоластику, она должна опираться на факты. Но если она слишком заземлена на той или иной эмпирической площадке, то это мешает подниматься над частностями, протянуть нити более универсальных закономерностей к широкому кругу явлений, в том числе и неизвестных ранее, еще только подлежащих освоению. А как раз отыскание таких нитей — это тот специфический для теории путь помощи решению практических задач, где она совершенно незаменима. Выводы потому и называются выводами, что они должны выводить за пределы эмпирики. Увы, слишком часто обещанная исследователями «связь с жизнью» оказывается связью лишь с ограниченным участком действительности, и без того уже культивированным практикой, и не выводит на просторное поле нового опыта.

Не таковы киноведческие, литературоведческие и эстетические работы А. В. Караганова. Богатые фактами, они, однако, говорят об умении автора увидеть здесь не пункт приземления, а взлетную полосу для дальнейших поисков и раздумий. А. Караганов сочетает в себе качества трезвого исследователя, оперативного критика, темпераментного публициста. Сами заголовки его книг откровенно дышат атмосферой полемики, остротой постановки идеологически важных вопросов: «Киноискусство в борьбе идей»; «В спорах о кинематографе»; «Советское кино: проблемы и поиски». Однако актуальность и здесь не превращается в сиюминутность. Умение подняться мыслью над фактами не позволяет этим работам устаревать. А монография о Пудовкине, изданная в серии «Жизнь в искусстве», явилась и осмыслением многих общих вопросов жизни и искусства.

И вот — новая книга, названием которой стали ленинские слова об отношении сознания к объективному миру: «Не только отражает, но и творит» [1].

Она тоже насыщена конкретным материалом — литературным, кинематографическим, театральным. Об одних произведениях гово-

[1] Караганов А. Не только отражает, но и творит. М., «Советский писатель», 1981. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

рится более подробно, другие затронуты в связи с той или иной общей проблемой, но широкая картина художественного процесса, с его взлетами и издержками, ценными уроками и возникающими сложностями, — постоянно в поле зрения исследователя.

Примеры и «разборы» здесь — не самоцель, а лишь один из способов убедить в верности предлагаемых теоретических выводов, призванных стать опорой при решении новых вопросов. А раз так, то, наверное, значение этих выводов лучше всего обнаружится, если приложить их и к материалу, лежащему за границами фактов, что приведены самим автором.

С чего начать? Ну хотя бы с дискуссии, участником которой довелось быть мне во время встречи в Москве с западногерманскими кинематографистами. Речь зашла, среди прочего, об одной из так называемых «трудных», а точнее сказать — скучных картин. Защищая ее, наши гости приводили такой довод: ведь режиссер и задумал показать скучную жизнь, обывательскую, сонную, чего же вы хотите? Он всегда, убеждали нас, верен реальности: уж если действие происходит над опасным крутым ущельем, так будьте уверены, что всю съемочную технику он сумел с риском для себя поднять на подлинную обрывистую гору; если надо в игровой картине показать необычный медицинский феномен, так на съемку пригласят настоящего медика, без обмана; а если фильм о чем-то нудном, то уж не пеняйте: будет нудно...

А теперь откроем книгу А. Караганова. Как бы прямым ответом на подобные рассуждения служит в ней то место, где говорится (пусть в применении не к кино, а к театральной драматургии) о поисках в прямо противоположном направлении: «Обыденное, привычное, даже монотонность серенького существования тоже поддаются драматическому освоению. Обращаясь к таким «невыразительным» состояниям жизни, современная драматургия не имитирует их, отказывается писать «серым по серому» (с. 249).

Впрочем, вопрос об изображении «серой» натуры — лишь частная грань более общей проблемы «натуральности». Как вообще понимать правду искусства? В чем она: в непременном воспроизведении, а на худой конец — в искусной имитации всего «взаправдашнего» (скажем, настоящих гор или ущелий, если вернуться к аргументации наших зарубежных собеседников), или же в чем-то ином? Можно ли, к примеру, требование максимального сходства, предъявляемое к учебным штудиям будущих живописцев, изображающих в мастерской натурщика, считать и обязательным требованием к зрелому искусству? Что греха таить, нередко склоняются к тому, что да, можно и нужно. Съемки идут не в павильоне, а в подлинном интерьере? Высший реализм. В выгородке, очень похожей на настоящую комнату? Реализм, но сортом пониже. В декорации явно условной? Это уже не реализм.

В спорах о киноискусстве суждения такого рода возникали не раз. На Западе порой доходило до крайностей. «Под сомнение, — напоминает А. Караганов, — был поставлен Эйзенштейн: ему вменялись в вину обращение к художественному кино, выступления против вертовской абсолютизации кинодокументалистики» (с. 104). А ведь и у Вертова эта «абсолютизация» являлась весьма относительной: его «киноправда» была бесконечно далека от рабской прикованности к факту, которой часто грешило позднейшее западное «синема-веритэ», смысл творческих исканий советского документалиста состоял в «коммунистической расшифровке мира».

В одной заграничной поездке мы оказались вместе с известным нашим кинопублицистом Анатолием Александровичем Колошиным. Он участвовал там в жюри международного фестиваля короткометражных фильмов, где была премирована лента П. Любимова «Тетка с фиалками», и рассказывал, что картина поначалу вызвала нешуточные споры лишь из-за того, что в режиссерском контрапункте звук и изображение не синхронизировались. Та самая асинхронность, которая в период перехода от немого к звуковому кино объявлялась, как известно, чуть ли не обязательным условием художественности, теперь, наоборот, с

порога отвергалась. Возникал все тот же культ натуральности кинематографа, что и в требовании показать непременно «взаправдашние» кручи и обрывы.

Конечно же, кручи и обрывы могут (а часто и должны быть) настоящими, и звук часто может и должен быть синхронным, слитным с изображением, как в жизни. Но делать это самоцелью — не значит ли отождествлять предмет художественного познания с предметом, непосредственно стоящим перед камерой?

Совершенно справедливо выступает А. Караганов против абсолютизации зависимости от прототипа: «Простое сходство образа и прообраза не может считаться обязательным условием доверия к образу... Ведь отличие образа от прообраза не конструируется с помощью «чистого воображения», оно тоже берется из жизни, только более широко охваченной: другие факты и явления, другие реальности участвуют в процессах типизации и заострения...» (с. 47—48). В том-то и дело! Художник создает образ как бы отдельного явления, но отражает-то он гораздо более широкую реальность, концентрируя в образе ее черты, рассеянные здесь и там. Мир необъятен, и чем более разнообразны будут подходы к его художественному освоению, тем полнее станет в итоге правда искусства. Вот где простор для свободы творческой индивидуальности.

«Когда А. Магарам, нарисовав портрет Ленина, показал его Владимиру Ильичу, — напоминает читателю А. Караганов, — он услышал совсем неожиданный для себя отзыв: конечно, сходство здесь безусловно имеется, но я вас не вижу в этом портрете, — сказал Ленин художнику. Вопрос о «присутствии» автора в произведении — это вопрос уровня и качества, один из определителей живости и своеобразия произведения. Художественное произведение отражает личность автора на всех этапах — от зарождения замысла до написания последней фразы книги или съемки последней сцены фильма» (с. 107). Вспомним, к примеру, фильмы разных авторов о Ленине. Оригинальность каждого из них не в произвольном, субъективистском насилии над материалом, а в нахождении именно своего оптимального места в освоении необозримого богатства действительности; отбор и художественная организация материала отражают какой-либо аспект этого богатства и вместе с тем отвечают уникальной творческой личности художника. В таком смысле, думается, и нужно понимать слова А. Караганова: «Художественные произведения всегда в той или иной степени автобиографичны» (с. 42).

Но «автобиография» художника есть частица «автобиографии» того общества, тех социальных сил, интересы и мироощущение которых он выражает. Как сказывается на специфике нашего кино обусловленность задачами социалистического общества?

Книга «Не только отражает, но и творит» обращает нас к одному из важнейших аспектов этого вопроса: творчество художественное подчинено у нас дальнейшей активизации творчества всенародного — исторического, охватывающего разные области осознанной революционно-созидательной деятельности миллионов.

Вот что сказано в книге о сценарии и фильме «Премия»: «споры на парткоме, как и вызвавший эти споры отказ потаповской бригады от премии, выявляют вполне реальные качества передового советского рабочего, хорошо понимающего, что научно-техническая революция в обществе развитого социализма не одних только инженеров и директоров касается. Мысль о рабочем человеке, чувствующем себя хозяином страны, характер такого рабочего выявляется с впечатляющей рельефностью» (с. 64).

Множество фактов такого рода служат теоретику для обобщающего вывода: «Возникают объективные предпосылки революционного, подлинно новаторского решения антиномий, веками занимавших искусство: человек и история, человек и общество, человек и человек. Народные массы становятся решающей силой революционных преобразований жизни и в таком качестве входят в образный мир художественных произведений» (с. 262). Опять пафос обобщения выводит нас «за кадр» от-

дельных произведений. Даже когда речь идет о конкретном фильме, А. Караганов чутко улавливает в нем такие черты, которые предвещают возможности завтрашней художественной разведки.

Приведу тому еще одно подтверждение. Когда писалась книга, еще не вышел фильм С. Юткевича и Е. Габриловича «Ленин в Париже». Киновед еще не мог знать, что на экране действие вдруг перенесется из молодости вождя, из парижского периода его жизни в Париж нынешний, на документально снятый праздник «Юманите», где в гуще народа появится знакомый нам всем «классический» портрет Ильича, и это будет уже не просто лицо Ленина, а олицетворение торжества ленинизма. Исследователь, повторяю, не знал этого, но в художественном процессе угадал перспективность подобной переброски во времени из простых повествовательных сцен в будущее в сочетании с такой (или примерно такой) функцией портрета. Он рассматривает фильм Л. Кулиджанова о другом гении революции — Марксе, где действие тоже переносится из молодости вождя в более позднюю пору и тоже появляется «классический» портрет (только в данном случае — оживший): это и здесь не просто лицо пожилого Маркса — для нас это уже олицетворение марксизма. А. Караганов увидел тут не случайное, не просто единичное, а характерное проявление современной поэтики, что вскоре и подтвердил выход картины о Ленине. Художники совершенно разные, и фильмы непохожие, но направление поиска, как видим, в чем-то общее, одно из тех, что закономерны для сегодняшнего дня, когда так важно на примере жизни великих учителей трудящихся показать значение мысли, проникающей в будущее даже тогда, когда на поверхности явлений — не штормы и не грозы. Недаром в обеих картинах — мирные светлые пейзажи, интерьеры с множеством книг, преобладание сцен камерных, в том числе семейных, а не массовых. Не впрямую, а косвенно подводят нас художники к ощущению внутреннего клокотания великой эпохи. Сразу же, всего лишь по одному сериалу сумел А. Караганов сделать заключение о перспективности поиска. «Один прием (прием телевизионный), — пишет он о фильме «Карл Маркс. Молодые годы», — впрямую напоминает о современных поисках экрана: старый Маркс, с привычной по его портретам седой бородой и львиной гривой, рассказывает на крупном плане зрителю — глаза в глаза — о каких-то моментах своей жизни в молодости... А далее возникает простое повествование о том, как это все было и что происходило потом, после рассказанного... При внешней скупости художественных средств, при сдержанности режиссерской экспрессии фильм по своему внутреннему ходу активнейшим образом включается в процессы современного обновления кинематографа» (с. 209). А ученый, предугадывая пути этого обновления, не просто регистрирует такие процессы, а активно участвует в них.

Видит он и огромную роль, которую играет в этих процессах такой «соавтор» произведений, как публика.

Большой раздел работы посвящен взаимозависимости и взаимовлиянию художника и аудитории, тому, как творец истории — народ — дает в конечном итоге истоки и всем художественным ценностям, а художник, в свою очередь, пробуждает в народной аудитории жажду еще более интенсивного исторического творчества. Не обходятся и сложности на этом пути: массовый зритель находится в развитии, аудитория не всегда гарантирована от предубеждений, не всегда ее вкусы достаточно тонки, а взгляды достаточно зорки, и передовой художник не подлаживается к ней, а ведет за собою; но, чтобы вести, надо знать и учитывать ее запросы.

Не гарантирован от заблуждений, издержек и неточностей, естественно, и художник. Впрочем, издержки издержкам рознь. «Если не бояться парадоксов, — пишет А. Караганов, — можно было бы сказать и так: противоречивость идей и образов может оказаться ближе к жизни, к ее реальным сложностям, нежели «ясность», выработанная на поверхностном, а потому одностороннем истолковании тех или иных жизненных явлений... Вдумчивые и серьезные вопросы всегда лучше легкомысленных

ответов...» (с. 121). Но тот художник, который и не доискивается ответов, а лениво и часто не без кокетства оседает на стадии вопроса, не вызывает сочувствия у автора книги.

Тем более неприемлемо для него нежелание даже задаться вопросом. В таких случаях регистраторский объективизм смыкается с субъективистским своеволием в художественном истолковании жизни. Здесь — один из главных пунктов полемики с принципами буржуазного искусства. У нас иногда, справедливо опасаясь вульгарного отождествления мысли художественной с мыслью теоретической, метода художественного с методом философским, заодно невольно недооценивают и значение научного мировоззрения для художников. Книга А. Караганова помогает избежать такой недооценки.

Выступая против необразного, резонерски декларативного провозглашения идей (пусть даже самых правильных) и поднимая целый ряд конкретных, существенных вопросов художественного мастерства, необходимого для того, чтобы эти идеи обрели и силу эстетического воздействия, не обходя, наконец, те случаи, когда произведение объективно оказывается богаче рационалистического замысла, исследователь в то же время со всей настойчивостью подчеркивает, сколь важна роль марксистстко-ленинского миропонимания в правдивом художественном постижении жизни.

И особенно — в решительном революционном вскрытии ее противоречий, коллизий, запутанных узлов.

Странно было бы, если бы в такой откровенно полемической работе, где авторская точка зрения выражена со всей прямотой, не было моментов, способных вызвать возражения, споры. Мне, в частности, трудно присоединиться к оценке зрелого творчества Я. Протазанова, «жизненные, идеологические основы» которого — при всех добрых словах о таланте и заслугах этого мастера — неправомерно, на мой взгляд, в чем-то ставятся под сомнение и противопоставляются жизненным и идеологическим основам творчества С. Эйзенштейна (см. с. 227).

Недостаточно аргументированным представляется мне брошенное вскользь замечание, что понятие «язык» вошло в кинотеорию «не в метафорической приблизительности, а в точности научного значения» (с. 76). Сам же А. Караганов далее делает «некоторые оговорки». Во всяком случае, вопрос о взаимоотношениях киноведения и лингвистики еще далеко не решен ни в нашем, ни в мировом киноведении, и чем активнее он обсуждается (вспомним хотя бы работы Метца или Митри), тем больше обнаруживается разноголосица.

К высказанным замечаниям я хотел было присоединить сомнение в целесообразности слишком подчас подробного, как показалось мне сначала, изложения эстетических споров и суждений прежних лет, но потом подумалось: нет, пожалуй, это как раз уместно — напоминать о таких суждениях тем, для кого они стали давно перелистанными страницами биографии, и сообщать впервые тем, для кого это всего лишь неразрезанные страницы истории.

Далеко не только академический интерес представляют верные строки о том, что в свое время дело доходило «до некоего автоматизма», объявлялось, что «главное — писать правду, и это само по себе приведет художника к марксистскому взгляду на мир».

Умалялись, пишет по этому поводу А. Караганов, «значение субъекта творчества, роль автора в произведении, роль личности художника в развитии литературы и искусства» (с. 301).

Книга как раз и посвящена прежде всего значению субъекта творчества. Творчества художественного и — с его немалой помощью — творчества исторического.

Наряду с ролью личности художника автор книги утверждает и роль критика, теоретика, искусствоведа как полноправного участника культурного и идеологического процесса. Причем утверждает не только специальным рассмотрением этого вопроса, а прежде всего личным примером.

# Борис Андреев

Борис Андреев... Своеобразный, самобытный актер. Глыба. Человек, не похожий ни на кого. Неповторимый. И играл, и мыслил, и говорил он своеобразно. Колоритно. Ярко. Было у него свое, незаемное видение мира.

Он был моим партнером по фильмам, товарищем. Мы работали вместе в партбюро Театра-студии киноактера. В недавней ленте «Николай Крючков» текст от автора читал Андреев...

Он был волгарь, саратовец, из тех мест, где искони рождались русские богатыри, где сколачивались бурлацкие артели, где обитал лихой и шумный народ — волжские ватажники... Он и сам работал грузчиком, одновременно учась в Саратовском театральном училище, до этого трудился на комбайновом заводе. Молодецкая сила, крупность характера, презрение к суете, веселое добродушие — это, я думаю, подарили Андрееву Волга и земляки-волжане. Но он не был увалень-простак, как, может быть, казалось кому-то с первого взгляда. В нем жила, трудилась, радовалась и мучилась чуткая и тонкая душа. И вспомните, как неспешно, осторожно двигался Андреев на экране, как говорил, сдерживая свой могучий бас,— словно прислушивался к чему-то сокровенному у себя внутри, боялся расплескать, стеснялся обнажить. А оказалось теперь — щедро, не жалея, до конца подарил нам, его друзьям, своим зрителям.

До конца? Конечно, нет! Он многое еще мог бы сыграть и в молодости, и в зрелые годы, и сейчас, но это уж зависело не от него, а то, что мог сделать он, Борис Андреев, он совершил.

С Борисом Андреевым я познакомился и подружился во время съемок «Трактористов». Это была первая его роль в кино, а сыграл он ее очень уверенно, профессионально, с чувством меры, нигде не «пережимая», хорошо взаимодействуя с партнерами. В нем сразу же обнаружился недюжинный актерский талант.

Судьба еще трижды сводила нас на съемочной площадке: в картине «Малахов курган», где Борис Федорович сыграл командира Чапаевской дивизии Жуковского; в фильме «Максимка» — там Андреев был «пропащим» матросом Лучкиным; в «Жестокости» он играл роль Лазаря Баукина — человека трагической судьбы, сильного, мрачного, озлобленно-

го, в чем-то основательного и справедливого, но вот угодившего в банду.

Эти четыре мастерски сыгранные роли — только малая часть из созданного Б. Андреевым на экране.

Зритель хорошо помнит Сашу Свинцова — «Сашу с Уралмаша» — из фильма «Два бойца». И, конечно, его героев в картинах «Большая жизнь», «Большая семья»... Борис Андреев поистине был создан для б о л ь ш и х ролей, для воплощения крупных характеров.

Андреевские персонажи менялись с годами. Молодые герои актера — это парни, которым все нипочем, упрямцы, сорвиголовы, удальцы в гульбе, труде и ратных делах. Они ясны в своих устремлениях и помыслах, самоочевидны, что ли — прочитываются сразу и «до конца». Те герои, которых Б. Андреев играл позже, начиная с 50-х годов, — душевно сложнее, глубже, умудреннее жизнью. У них часто трудный характер, крутой нрав, порой трагическая судьба. Но это цельные натуры, широкие, не мелочные, им претит фальшь, трусость, низость. Они упорно размышляют о жизни и самостоятельно судят о ней.

Председатель колхоза Савва Зарудный, генерал Глазунов, перевозчик дед Платон, сыгранные актером в фильмах А. Довженко, воплощают совесть народа в лихую годину его испытаний. Того же пафоса и гражданской закалки матрос Чугай и потомственный рабочий Илья Журбин. Им свойственна высокая ответственность за все, что делается вокруг.

А вот устрашающий Вожак из «Оптимистической трагедии» в глубоком разладе с народным делом, с революцией. Но нет здесь облегченного показа, простоватости, карикатуры.

А как впечатляет боцман Зосима Россомаха (из раннего фильма Г. Данелия «Путь к причалу»)! Неустроенный, одинокий. Неуютно с ним. Груб он, суров. Никак не может прийти к нормальной жизни. Повидал немало на своем веку, потрудился, настрадался. И вот, когда забрезжил «причал» — дом, семья, обретенный сын, — судьба поставила его перед выбором... Он не пришел к своему «причалу», погиб, но сорок моряков на тонущем лесовозе были спасены.

Кого бы ни играл Андреев, он всегда был больше своих персонажей: в его улыбке, иногда спрятанной в глазах или в самых уголках губ, просвечивала мудрость художника, знающего и понимающего жизнь лучше, полнее, объемнее, чем герой.

Борис Федорович, действительно, много видел, знал, передумал. Жаль, что так мало записано из рассказов Андреева. Как интересно он говорил! И не только на встречах со зрителями. Он был замечательным собеседником, темпераментным, увлекающимся и увлекающим других, порой ироничным. Он был мудрым человеком, знающим и любящим свою профессию, свое искусство, чувствующим за него ответственность.

Борис Андреев — поистине народный художник. Не только потому, что большинство его героев — труженики, типичные представители народа, суть в том, что в нем жил нерв гражданственности, кровной сопричастности к народным судьбам, свершениям, чаяниям. И гордость за то, что большой и непростой кусок истории он, советский актер, прошел вместе со своим народом...

Остались роли, которые актер мечтал воплотить на экране, да так и не привелось. Как мы все хотели бы видеть его Тараса Бульбу!..

Глубокий след оставил Борис Андреев в нашем кинематографе, он гордость нашего кино, его неотъемлемая часть.

*Николай Крючков*

# Юлий Дунский

Дома у Валерия Фрида календарь открыт на 23-м марта. На календаре написано: 13-00 — просмотр материала на «Мосфильме». Дунский болел, и Фрид поехал один. Это был рабочий материал фильма «Сказка странствий», который снимает режиссер Александр Митта по сценарию, написанному им совместно с Ю. Дунским и В. Фридом. Юлий Дунский возлагал на эту картину особые надежды. Ибо в ней заложена мысль, бесконечно ему дорогая, — талант не нравственная категория, талант равно может служить добру или злу, а в конечном итоге главный и самый важный талант — это Человечность.

Главным талантом самого Юлия Дунского была человечность. Он был неторопливв в движениях, голос его звучал мягко, напевно. Но за этой мягкостью и предельной корректностью пряталась воля. Он был человеком удивительно принципиальным, честным во всем, даже в мелочах. И всегда, даже в самых сложных обстоятельствах чувствовал свою обязанность писать. Именно обязанность.

Удивительно добрые и светлые сценарии писали Дунский и Фрид. Они с седьмого класса школы работали вместе и только вместе. Фрид рассказывал и рассказывает, что организующим волевым началом их содружества был Дунский, который никогда не позволял себе расслабляться, паниковать, пыть. Будучи много лет тяжко больным, он никогда не жаловался, не говорил о лекарствах или болезнях, о врачах или больницах. Единственное, что он мог себе разрешить, — это отвернуться и тихонько вдохнуть какой-то препарат, стараясь, чтобы никто этого не заметил. И при этом он работал каждый день без перерыва. Повторяю, без жалоб. Без суеты.

Дунский и Фрид остались верны кинематографу. Единственные среди всех известных кинодраматургов не писали ни пьес, ни прозы. Только сценарии. Они начали фильмом «Случай на шахте восемь», фильм был острый, социальный. Снимались потом «Жили-были старик со старухой», «Старая, старая сказка», «Служили два товарища» и «Гори, гори, моя звезда» (два этих фильма были для Дунского самыми любимыми), «Красная площадь», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Я, Шаповалов Т. П.», «Вдовы», «Экипаж»...

...23 марта Фрид смотрел материал один, без Дунского. Материал Фриду понравился, и он сказал Митте, что и Дунскому тоже наверняка понравится и что, вернувшись домой, он его обрадует. Но сделать этого Фрид уже не успел...

Потеря Юлия Дунского — трагическая потеря для всего нашего кинематографа. Он был из тех отважных и упорных людей, кто сделал советский сценарий не просто полуфабрикатом для будущего фильма, а видом настоящей, полноправной, полнокровной, страстной литературы. Книга избранных сценариев Дунского и Фрида, где с фотографии так радостно и навсегда улыбается Юлий, читается взахлеб. Я люблю ее перечитывать. Только теперь перечитывать ее не просто, потому что с каждой страницы доносится тихий, добрый, сердечный голос Дунского...

*Эмиль Брагинский*

*Чеслав Петельский*

# Время выбора

*— Какова нынешняя ситуация в польском кино, в среде польских кинематографистов?*

— Это сложный вопрос, и на него нельзя ответить, не вернувшись к событиям последних полутора лет. Атаки экстремистских сил «Солидарности» на польскую культуру не обошли и кинематограф. Впрочем, иначе и быть не могло, поскольку целью антисоциалистических элементов была абсолютная смена ориентации всех средств массовых коммуникаций, оказывающих огромное влияние на общество. Вот почему в области кинематографа они не ограничились только попытками разрушить существующие организационные структуры и провозгласить полную независимость кинематографа от культурной политики партии государства. Процесс эрозии коснулся также и самого творчества.

Так произошло, что проводники деструктивных идей в своем большинстве представляли «кино морального беспокойства» — направления, которое в своих первых произведениях казалось многообещающим: критика отдельных явлений окружающей действительности органично сочеталась на экране с поисками новой оригинальной стилистики. К сожалению, очень быстро авторы этих лент пришли к очернению действительности, стали пережевывать одни и те же схемы, стремясь продемонстрировать безнадежность, безысходность, бессмысленность человеческой жизни. Так выродилось целое направление — творчество группы режиссеров свелось к наветам и клевете на завоевания социалистического строя, причем их работа сопровождалась неумеренными восторгами части критиков и равнодушием зрителей: кинозалы на таких фильмах пустовали.

И что еще хуже — именно эти «поиски» объявлялись некоторыми из представителей «Солидарности» единственным и универсальным направлением в польском кино. В атмосфере ожесточения и нетерпимости неугодных кинематографистов отстраняли от работы, гуманистическое творчество подвергалось остракизму. Не последнюю роль в этом неблаговидном деле сыграл Союз польских кинематографистов во главе с А. Вайдой.

Экранное творчество испытало непосредственное воздействие той части кинематографистов, которая, полностью принимая лозунги «Солидарности, позволила втянуть себя в политическую борьбу, подрывающую основы социалистической Польши. Это привело не только к топтанию на месте «кинематографа морального беспокойства», но и к попыткам создания политических фильмов, оперирующих грубыми черно-белыми схемами, где черная краска откровенно предназначалась для всего социалистического: экономики, морали, идеологии. Так мы дошли до фильма «Человек из железа», который можно считать наиболее характерным примером скороспелого политического памфлета.

Давлению экстремистских сил подверглась также и оценка польских фильмов за границей. Произвольное включение в список соискателей премии «Оскар» последнего фильма Анджея Вайды «Человек из железа» говорит само за себя и не требует комментариев.

Все это, конечно, не означает, что в это время в Польше не создавались произведения интересные, что не было кинематографистов, которые противостояли влиянию «Солидарности» и руководствовались собственной совестью. Однако это не меняет общей карти-

Интервью известного польского режиссера Чеслава Петельского получено редакцией «ИК» через агентство «Интерпресс» (ПНР).

ны, далекой от того, что должна представлять собой кинематография социалистической страны.

Я хотел бы также рассказать советским читателям о том, что недавно вновь организовано творческое кинообъединение «Иллюзион», руководство которым снова доверено мне. Год назад, в результате нападок «Солидарности», объединение «Иллюзион» и еще два других, руководителями которых являлись члены ПОРП, были закрыты. Я надеюсь, что теперь нам удастся в нашей работе придерживаться прежних принципов, принципов развития социалистического киноискусства народной Польши. Несомненно, как и раньше, этому во многом будет способствовать тесное сотрудничество с советскими коллегами, с советской кинематографией.

— *Какие задачи стоят сегодня перед польской кинематографией?*

— Наступило время выбора, и руководство кинематографии должно ответить на вопрос: на кого опереться и чему отдать предпочтение? Такой же вопрос должны задать себе и кинематографисты: с кем мы пойдем, а с кем нам не по пути? Какие фильмы мы хотим снимать, какие ценности, какие идеалы следует в них отстаивать?

Многообразие всегда было силой польского киноискусства. Многообразие тем, сюжетов, точек зрения, стилей, творческих темпераментов, богатство индивидуальностей. Но это разнообразие всегда имело некий общий знаменатель: верность национальной традиции, неразрывно связанной с интересами народного государства, с социалистическим образом жизни. Теперь мы должны все восстановить. Именно в этом необходимое условие возвращения к нормальной творческой жизни, к возрождению искусства, давно завоевавшего признание во всем мире, искусства, явившего высокие образцы польской социалистической культуры.

Мы также должны вернуть доверие нашего польского кинозрителя. На протяжении последних нескольких лет посещаемость кинотеатров резко снизилась, популярность польских фильмов упала. (Успех некоторых зрелищных картин не меняет основной тенденции.) Остановить этот процесс — наша первоочередная задача, от ее решения зависит «быть или не быть» польскому кинематографу.

Наверное, здесь нет иного пути, чем обращение к подлинным интересам зрителя, особенно молодого как наиболее многочисленного. Но не только это. Ведь наша главная цель — оказывать в л и я н и е на этого зрителя, формировать его взгляды и представления о тех ценностях, которые определяют социальную и моральную позицию человека в сложных условиях борьбы за социалистическое будущее народа. Слишком часто мы поддавались фетишизации чуждых образцов, гонялись за фестивальными лаврами (я имею в виду западные фестивали и премии), за аплодисментами критики. А критик — тоже человек, он тоже может ошибаться, и его оценки подчас крайне субъективны и тенденциозны, основаны на ложных критериях.

Свой выбор должна сегодня сделать и наша критика. Как часто от ее имени выступали корифеи тотального «отрицания», нигилизма, толкавшие кинематографистов в тупик зазнайства и безответственности! А отсюда был только один шаг до использования кинематографа как орудия в антисоциалистической борьбе.

Ситуация в польской кинематографии выдвигает перед нами высокие требования. Деятели киноискусства обязаны единодушно и решительно высказаться за возрождение национального социалистического кинематографа. Для этого следует прежде всего показывать на экране правду о сегодняшнем дне. Без прикрас и недомолвок. Мы имеем право открыто говорить о наших успехах и ошибках, о том, что нас радует и что огорчает. Для этого требуются смелость, честность, принципиальность.

События последних полутора лет с особой очевидностью показали, насколько необходимы активность, сплоченность и единодушие всем тем, кто по-настоящему предан интересам своего народа, своей Родины, интересам социалистической Польши.

— *Каковы перспективы сотрудничества польской и советской кинематографий в области*

*совместного производства, обмена услугами, использования технических баз?*

— Наши кинематографии так близки, что совместные постановки должны быть естественным и почти повседневным делом. Так же как взаимные услуги во время съемок стали повседневной практикой. Уже много лет ежегодно натурные съемки десятка польских фильмов проводятся в СССР с участием советских актеров, с использованием реквизита, костюмов, оружия из складов советских киностудий и советской специальной техники. Уже много лет советские съемочные группы приезжают в Польшу на натурные съемки, приглашают польских актеров, часто пользуются складами наших киностудий. Такая форма сотрудничества наверняка будет практиковаться и в дальнейшем, играя важную роль в развитии польского и советского кино.

Но, естественно, самый большой интерес представляют для нас совместные постановки. На нашем счету их много, но мы еще не разработали четких принципов такого сотрудничества, полностью обоснованных как с экономической, так и с идейно-художественной точек зрения.

До сих пор большинство польско-советских картин основывалось на «общей теме», в которой находило отражение переплетение судеб наших народов. Если у нас есть такой «общий» сюжет — это прекрасно, но это не должно быть обязательным условием совместной постановки. Мы прекрасно понимаем друг друга и можем вместе снимать фильмы на разнообразные темы, с условием, чтобы они были интересны и для польских, и для советских зрителей.

*Варшава*

*Перевод Т. Елисеевой*

*Александр Караганов*

# Вспоминая Конрада Вольфа

Когда первое ошеломление, вызванное звонком из Берлина, прошло, осталась просто — и это навсегда — горечь невосполнимой утраты, начинаю вспоминать... С Конрадом Вольфом мы познакомились давно, сначала это было знакомство на заседаниях и фестивалях, потом оно переросло, смею сказать, в дружеские отношения.

Я многое знал про Конрада Вольфа и до фильма «Мне было девятнадцать», знал его манеру говорить и думать, сочетание доброты, сердечности и яростности в его реакциях на окружающее: доброты и сердечности во всем, что касалось друзей и близких товарищей, соратников и единоверцев, яростности — когда мысль и чувство обращались к врагам или к тем среди «своих», которые всяческими глупостями, а то и ложными шагами, самоуверенно выдаваемыми за абсолютную истину, создавали помехи на нашем пути, затрудняли наше общее дело социалистической культуры. Но, пожалуй, именно этот фильм открыл мне его личность с недоступной ранее полнотой, заставил свести воедино былые, подчас разрозненные наблюдения и ощущения. И заставил заново задуматься над тем — кто же такой Конрад Вольф, какова «биография» его социального и нравственного опыта, его духовного и эмоционального мира, каковы масштабы его личности.

В нем все убеждало: Конрад Вольф — сын Германии «Рот фронта», Германии Тельмана, потомственный революционер и антифашист, художник коммунистического склада, коммунистической веры. И все это воплотилось в героях картины «Мне было девятнадцать», в развитии и атмосфере экранного действия.

У него, проведшего детство и отрочество в эмиграции, с болью душевной читавшего со-

общения и слушавшего рассказы о преступлениях фашистов, о том, как погапят гитлеровцы его Германию своей обесчеловечивающей человека идеологией, палачеством и страхом, было не меньше, чем у всех нас, причин и оснований ненавидеть гитлеризм. И он ненавидел его всеми фибрами своей души. С чувством ненависти этой прошел он войну и офицером побеждающей Советской Армии вошел в Германию. Но, как и русские воины, он и в огне сражений, в аду смертей оставался человеком неистребимого миролюбия. Сын страны, давшей миру Маркса и Энгельса, он страстно хотел, чтобы судьбу Германии определяли интернационалисты, революционеры, а заблудившиеся, изломанные фашизмом души вернулись к мирной жизни ради труда на благо народа и своего собственного возрождения. Поистине высоки идеи, пронизавшие этот фильм и определившие поведение его героев, ведущих «работу с противником».

Они обращаются к отступающим, бегущим, окружаемым, а иногда и к сопротивляющимся немцам со словами увещевания и убеждения. Слова эти многослойны по смыслу. Не только тактические задачи тут решаются — ускорить капитуляцию немецких частей и подразделений, избежать новых стычек и кровопролитий, но и задачи социально-психологические. Идет борьба за немцев, за народ немецкий, за то, чтобы как можно больше солдат и офицеров вермахта одумались, опомнились, пересмотрели свое заканчивавшееся той весной 1945 года прошлое и начали переход на новые пути, к новой судьбе.

В героях фильма живет ненависть к солдатам и офицерам вермахта, которые неохотно расстаются с оружием, и особенно к тем, которые продолжают стрелять. Но это не та ненависть, что была в первые годы войны, опаленная пожарищами, закаленная встречами с рвами-могилами и виселицами. Прошлое в ней живо — и лагеря, и виселицы, и пожарища, но появилось и нечто новое — своего рода сочувствие, жалость к тем, кто не отзывается на увещевания: вот дурачье, все потеряно для их армии, до полного ее разгрома остались часы,

*Конрад Вольф*

а они все не могут остановиться на этом трагическом пути обманутых и послушных. Ненависть теперь сопрягается с неотступными размышлениями о судьбах людей, к которым обращены предупреждения и увещевания, о судьбах их страны и народа. Освобождение Германии от фашизма трактуется в фильме не только как освобождение территории, но и как начало очищения человеческих душ от фашистской заразы.

Фильм «Мне было девятнадцать» строг по стилю, очень «делово», «будничпо», почти документально показывает он сложную работу главного персонажа и его товарищей. При этом Конрад Вольф и его актеры пользуются каждой возможностью, даже самой малой, чтобы заглянуть «вовнутрь» человека, показать зрителю нравственный мир, высокую человечность своих героев, одухотворенность их

нелегкой работы-борьбы. Работу эту они ведут убежденно. О вдохновенности тут говорить как-то неловко — на экране будни войны и, повторяю, вполне будничная работа. Однако же что-то похожее именно на вдохновенность в ней есть — просвечивает изнутри.

Своими антифашистскими лентами, равно как и своими произведениями о послевоенной жизни, о людях и проблемах ГДР, Конрад Вольф вслед за Дудовым, Штаудте, Метцигом, вместе с Торндайками, Байером, Райшем, Шойманом и Хайновским, другими художниками антифашистского направления решал задачу, которую без преувеличения можно назвать всемирно-исторической: ведь она касается многих, поскольку коричневая чума фашизма, заразив души миллионов людей, перешагнула через границы десятков стран. Но в Германии эта задача приобрела особую остроту и сложность (что усиливает всемирное значение опыта антифашистского кино ГДР). В ходе второй мировой войны и по ее окончании очень многие задавали себе и другим драматические вопросы: возродится ли германская нация, освободившись от вызванных фашизмом деформаций сознания и нравственного мира? Как скоро? Каким способом?

Не будем закрывать глаза на реальную сложность этих вопросов. Находились скептики, которые считали, что для очищения души нации потребуется несколько поколений. А люди, подверженные влияниям декадентского фатализма, даже утверждали: возрождение невозможно, человек от природы низок и подл, фашизм только проявил, вывел наружу демонов, до поры дремавших в человеке...

Народ ГДР и его марксистско-ленинская партия дали свой ответ на эти драматические вопросы, ответ действенный, исполненный социального оптимизма: возрождение нации не только возможно, оно будет убыстряться политикой последовательного антифашизма, идеологией революционного интернационализма, практикой социалистического созидания.

В процессе возрождения нации кинематографу ГДР очень важно было доказать, что немец и фашист — понятия не совпадающие. Нужно было вспомнить славные страницы борьбы немецкого рабочего класса и его партии. Надо было показать, что еще до того, как гитлеризм обрушил топор палача на головы поляков и чехов, югославов и русских, были пролиты потоки крови самих немцев; немецкими антифашистами были заполнены новые концлагеря и старые тюрьмы.

Палачам и тюремщикам удалось разгромить партию Тельмана, передовые силы нации. Гитлеру и его пропагандистам удалось сбить с толку, обмануть, растлить души миллионов людей, в том числе и какой-то части тех, кто еще недавно голосовал на выборах в рейхстаг за коммунистов и даже входил в коммунистическую партию. Тут действовала дьявольская смесь страха, демагогии, обмана и самообмана. Первые победы Гитлера придавали новую агрессивность агрессивным и ломали колебания тех, кто колебался. Так или иначе охватившая Германию беда не осталась только драмой тысяч — стала трагедией миллионов, трагедией народа. И все же антифашистское Сопротивление, хоть и подавленное, хоть и доведенное лишь до отдельных вспышек и очагов в лагерях и вне лагерей, существовало — как залог будущего.

И потому надо было правдиво показать на экране и палачество палачей, и муки жертв, и драмы сомнений, колебаний, и мужество тех, кто боролся.

Именно такого рода задачами вдохновлялись «Лиссн» и «Звезды» Конрада Вольфа. Экранизация им пьесы Фридриха Вольфа «Профессор Мамлок» была не только данью сына отцу, она стала одним из предметных воплощений преемственности поколений немецких антифашистов в их благородной и славной борьбе. Своими в значительной степени автобиографическими фильмами «Мне было девятнадцать» и «Мама, я жив!» Конрад Вольф существенно расширил тематическую карту антифашистского кино ГДР, раскрыв глубокое внутреннее единство немецких антифашистов и тех, кто сражался с гитлеризмом на советско-германском фронте.

Антифашистская идея, тема антифашизма были органически связаны в жизни и творчестве Конрада Вольфа с утверждением человече-

ского в человеке, с проблемами социалистического созидания и социалистической перестройки человеческих душ. Обращаясь к современности, Конрад Вольф показывал людей, которые и в обременяющей пестроте повседневных забот, в напряжении рабочих будней помнят прошлое: память обогащает их социальную мудрость, одухотворяет созидательный труд.

Вспоминаются встречи с Конрадом Вольфом после просмотра фильма «Голый на стадионе», герой которого — скульптор, то и дело вспоминающий прошлое, чтобы точнее думать о настоящем и работать ради будущего. «Это фильм о солидарности людей разных социальных прослоек, — говорил тогда Конрад Вольф, — о солидарности работающих людей по отношению к человеку, тоже работающему — скульптору... Меня интересует проблема сложности простого труда, трудности труда... Заинтересованность рабочих, крестьян, молодежи в делах скульптора, чувство гордости за него — это, с моей точки зрения, единственная в нашем обществе основа взаимоотношений между новым искусством и человеком».

Солидарность работающих людей — одна из основных тем Конрада Вольфа. В ее разработке он считал возможным, полезным и эксперимент «Голого на стадионе». Хоть он и не завоевал зрительского успеха. Однако на эксперименте этом режиссер не остановился, не мог остановиться. В Конраде Вольфе, как и во всяком истинном кинематографисте, жила жажда общения, духовного и эмоционального диалога с многомиллионными аудиториями. И эта жажда, связанная с самой природой кинематографа, послужила импульсом к замыслу фильма «Соло Санни»: его сюжет и язык, использование более или менее привычных, знакомых массовому зрителю жанровых и стилевых ходов были направлены на завоевание массового зрителя. И зритель пошел на фильм. При новой нашей встрече Конрад Вольф говорил об этом с чувством душевного удовлетворения.

Мы вспомнили парадоксальные суждения Эйзенштейна о буржуазии, работающей на коммунистическом субботнике. Очень сложными ходами связывал Вольф свою работу с этим суждением. Как известно, в немецкой кинематографии до Гитлера были широко развиты такие «зрительские» жанры, как мелодрама, детектив, музыкальная комедия и просто комедия. Послевоенный кинематограф не мог отказаться от них, как не мог пренебречь и традициями бытовой психологической драмы, обращенной к простым человеческим чувствам. Важно только, чтобы обращение к опыту старого кино было творчеством — не топтанием на месте в бесконечных самоповторах, а движением: рутине инерционного кино Конрад Вольф противопоставлял идею обновления привычных жанровых и стилевых структур. Идея эта не была для него только «внутрикинематографической»: лишь бы новое, свежее... Он искал наилучшие художественные средства для экранного выражения самого тона и стиля современной жизни, для экранного воплощения судьбы и характера человека, находящегося в непростом, с перепадами и поражениями процессе «самоопределения», в процессе становления понятий и чувств, помогающих человеку обрести самостоятельность, творчески активное отношение к жизни.

При всех наших разговорах и встречах я понимал, чувствовал: Конрад Вольф всегда думает прежде всего о своих соотечественниках, зрителях ГДР, и одновременно о том, как встретят его фильм в стране, где он провел детство и юность, где получил кинообразование. Но он думал и о тех, кто за границей социалистического мира. Он чувствовал себя деятелем «прифронтовой» кинематографии, призванной вести идеологический бой не только на иноязычных аудиториях, но и на «территории немецкого языка», что повышает и сложность и ответственность борьбы. Он чувствовал себя «мобилизованным и призванным» (эти слова Маяковского как нельзя более подходят к личности Конрада Вольфа). И он был таковым — борцом наступающего социализма. Всюду — на съемочной площадке и на трибуне международных дискуссий, в кабинете президента Академии искусств ГДР и в творческом Союзе кинематографистов. Таким он и остался в нашей памяти.

## Синерама

### Алжир

«Эссилена» — новый фильм Ахмеда Рашеди, создателя таких широко известных лент, как «Рассвет проклятых», «Опиум и дубинка», «Али в стране чудес», — состоит из двенадцати новелл и представляет собой, по словам режиссера, «сагу одной крестьянской семьи». Картина обращена к недавней истории Алжира — ко временам колониального господства, освободительной борьбы и к периоду возникновения в стране первых кооперативов после обретения независимости

Сценарий фильма, который Рашеди написал совместно с Рашидом Буджедрой и Жоржем Арно, затрагивает круг тем, традиционных для алжирского национального кинематографа, на материале антиколониальной борьбы народа Алжира и участия крестьянских масс в осуществлении революционных преобразований.

По отзывам критики, создатели картины глубоко реалистично раскрывают трагические эпизоды из жизни нескольких поколений алжирских крестьян, показывая благородство, трудолюбие и отвагу простых тружеников. Пресса подчеркивает актуальность проблематики фильма, касающегося старого и нового в процессе строительства современного общества на основах социальной справедливости.

Обращение ветерана алжирского кино Ахмеда Рашеди к этапным моментам национальной истории не случайно. В нынешнем году исполнилось 20 лет со дня провозглашения независимости Алжира. Таким образом, свою новую работу Рашеди, последовательно отражающий в своем творчестве различные стороны алжирской действительности, приурочил к важному событию в жизни страны.

*Т. Царапкина*

### ГДР

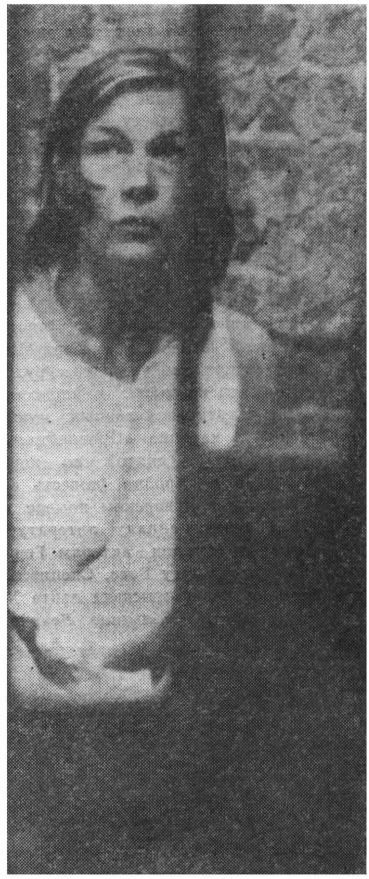
Во второй раз проходил в Карл-Маркс-штадте Национальный фестиваль художественных фильмов ГДР. Из двадцати одного фильма, созданного на киностудии ДЕФА за время, прошедшее с прошлого фестиваля, организационный комитет отобрал для конкурса девять картин Десятый фильм-участник, по регламенту фестиваля, был назван заместителем министра культуры, начальником Главного киноуправления Хорстом Пенертом. Им стала картина Роланда Грэфа «Провинциальные изыскания». Премьерой этой ленты и был открыт фестиваль, в котором участвовали только «взрослые» игровые фильмы ДЕФА — в ГДР отдельно проводятся национальные фестивали документального кино (ежегодно в Нойбранденбурге) и детских фильмов для кино и телевидения (раз в два года в Гере).

В этом году на фестивале впервые присуждался Большой приз, которого удостоилась картина Гюнтера Рюккера и Гюнтера Райша «Невеста», снискавшая в ГДР исключительный зрительский успех. Получив еще семь премий, «Невеста» стала, можно сказать, «абсолютным чемпионом», основным победителем нынешнего смотра. Решение жюри, которое возглавлял ведущий кинокритик газеты «Нойес Дойчланд» Хорст Книтч, как бы подтвердило международный успех этого фильма.

Созданная в жанре психологической драмы, «Невеста» рассказывает о подпольной антифашистской борьбе в гитлеровской Германии, о судьбе молодой патриотки, брошенной на десять лет в фашистские застенки. Удаче ленты в значительной степени способствовала превосходная актерская работа Ютты Ваховиак, сразу выдвинувшая исполнительницу в число ведущих актрис страны, а также тонкое, неординарное решение образа Германа, сыгранного советским актером Регимантасом Адомайтисом.

В 1980 году «Невеста» стала первым фильмом ГДР, получившим Большой приз на Международном кинофестивале в Карловых

*«Невеста», режиссеры Гюнтер Рюккер, Гюнтер Райш (фото из журнала «Фильмшпигель» ГДР)*



Варах. Картина широко демонстрировалась в социалистических странах (в советском прокате под названием «Дом с тяжелыми воротами» — так озаглавлена трилогия писательницы Евы Липпольд, на основе которой создан фильм), была показана на фестивалях и Неделях кино ГДР в Австрии, Великобритании, Испании, ФРГ. Создатели картины были удостоены Национальной премии ГДР.

Двумя другими фаворитами фестиваля в Карл-Маркс-Штадте были картины Лотара Варнеке «Беспокойство» (об этом фильме уже сообщалось в Синераме) и Хермана Чохе «Поручительство на год». Предыдущий фильм Варнеке «Наша короткая жизнь» участвовал в конкурсе XII Московского кинофестиваля. В Карл-Марксштадте он получил призы за монтаж и исполнение второстепенной мужской роли. Картина «Беспокойство», в свою очередь, завоевала несколько наград — за режиссуру, сценарий, операторское мастерство, за лучшее исполнение главной и второстепенной женских ролей, а также приз зрительского жюри.

Картина «Поручительство на год» (актриса Катрин Зас, сыгравшая роль главной героини, получила в этом году премию на Международном кинофестивале в Западном Берлине) отмечена в Карл-Марксштадте призами за режиссуру, сценарий, сценографию и костюмы.

За исполнение главных мужских ролей в картине «Провинциальные изыскания», снятой по повести Гюнтера де Бройна (повесть опубликована в январском номере журнала «Иностранная литература»), приз присужден актерам Герману Байеру и Курту Беве. Специальным призом жюри отмечена лента Хорста Зеемана «Мельница Левина».

*А. Гурков*

## Индия

Десять лет подряд индийский кинематограф удерживает первое место в мире по количеству выпускаемых фильмов. В 1980 году создано 742, в 1981 — 740 полнометражных художественных кинолент. В среднем индийские кинематографисты выпускают по два фильма в день. В стране работает 48 киностудий, которые производят фильмы на 16 национальных языках; две трети картин выходят на южноиндийских языках: тамили, телугу, каннара и малаялам. В Южной Индии находится более половины всех кинотеатров и кинопередвижек, работающих в стране.

Ежегодно в Индии проходят национальные кинофестивали, где подводятся итоги работы кинопромышленности, награждаются специальными премиями создатели лучших художественных и документальных кинолент. На очередном национальном кинофестивале главный приз «Золотой лотос» присужден фильму «Лишенные земли», созданному молодым бенгальским режиссером Гаутамом Гхошем. Гхош дебютировал два года назад картиной «Наша земля», поставленной по повести «Когда пробудились поля» известного индийского писателя Кришана Чандра. Фильм в 1980 году демонстрировался на VI МКФ в Ташкенте. В своей новой работе Гхош возвращается к теме классовой борьбы в деревне, показывает борьбу бенгальских крестьян за право трудиться на своей земле.

Лучшим актером года назван театральный актер Ом Пури за роль крестьянина-издольщика в фильме Шьяма Бенегала «Восхождение». Советские зрители запомнили Пури в роли безмолвного лесоруба-адиваси в картине «Избавление от проклятия» (режиссер Нихалани), показанной на прошедшей в начале этого года в Москве, Баку и Ташкенте Неделе индийских фильмов. Лучшей актрисой года признана Рекха за исполнение главной роли танцовщицы Умрао-джан в фильме Музаффара Али «Умрао-джан», представленном в программе основного показа на VII МКФ в Ташкенте. Картина поставлена по одноименному роману, написанному классиком литературы урду Русва.

Жюри фестиваля отметило также успешный режиссерский дебют Ашока Ахуджи, выпускника Института кино и телевидения в Пуне. Его фильм «Новое начало» — о судьбе молодого кинорежиссера — во многом носит автобиографический характер. «В картине, — говорит Ахуджа в интервью журналу «Филмфэер», — мне хотелось выразить свое жизненное кредо, свое понимание места искусства в жизни общества».

Специальный приз фестиваля вручен Сатьяджиту Рэю за его телевизионный фильм «Избавление» по одноименному рассказу Премчанда, рассказывающий о положении деревенских неприкасаемых из самой низшей касты подметальщиков-чамаров в период, предшествующий достижению Индией независимости.

Недавно учрежденная премия имени Наргис Дитт за лучший фильм на тему национального единства страны присуждена фильму «Семь красавиц», снятому на языке телугу.

*Ю. Корчагов*

## Испания

В прошлом году в Испании было выпущено 137 полнометражных игровых фильмов (из них 45 — совместные постановки) и 292 короткометражных. Таким образом, по сравнению с 1979 годом, когда в стране было сделано всего 89 картин, произошло значительное оживление кинопроизводства. Однако испанские кинематографисты настроены отнюдь не оптимистично, поскольку многие хронические проблемы национальной кинематографии по-прежнему остаются неразрешенными. Министерство культуры до сих пор не выработало четкой политики в отношении ки-

нематографа. Производство значительно осложняется тем, что испанские продюсеры объединены в шесть разных ассоциаций (четыре в Мадриде и две в Барселоне). Такая раздробленность, как считают режиссеры, создает для них трудности. Системе финансирования кинопроизводства недостает гибкости, а сложности с прокатом испанских фильмов лишь частично решены поправками, принятыми в 1980 году к закону, ограничивающему долю зарубежных картин в репертуаре кинотеатров.

Тем не менее на экраны страны время от времени выходят отечественные фильмы, пользующиеся заметным успехом у зрителей и критики. В 1981 году в десятку самых посещаемых лент вошли две испанские: на первом месте — «Преступление в Куэнке» (в течение двух лет была запрещена цензурой) режиссера Пилар Миро и «Национальное достояние» Луиса Берланги (девятое место).

Недавно Миро закончила съемки своего нового фильма «Поговорим вечером» — это ее четвертая работа в игровом кино. В картине снималась актриса Мерседес Сампьетро, награжденная на XII МКФ в Москве за лучшее исполнение женской роли в фильме Миро «Гарри Купер, который на небесах». В интервью газете «Эль Паис» Пилар Миро сказала что «если в «Гарри Купере...» тема трактовалась с точки зрения женщины, то в новом фильме я почувствовала необходимость поразмышлять о поведении мужчины сорока—сорока пяти лет, оказавшегося в критической ситуации». ...Главный персонаж ленты, специалист в области ядерной энергетики, переживает конфликт в семейной жизни и одновременно трудности профессионально-этического характера: ему необходимо точно в срок ввести в действие атомную электростанцию. Однако старый друг и коллега инженера обнаруживает на станции дефект, который, вероятно, отодвинет время пуска... В своем интервью Миро подчеркивает, что ее в первую очередь интересует поведение человека, поставленного перед трудным выбором. Свою картину режиссер завершает «открытым» финалом, желая тем самым сказать, что в жизни все в конечном итоге зависит от личной позиции, занимаемой людьми перед лицом сложных проблем.

Известный испанский режиссер Хосе Луис Гарси («Несданный экзамен», «Одинокие на рассвете», «Зеленые лужайки») также завершил работу над новой картиной — «Начать сначала», повествующей о взаимоотношениях двух пожилых людей, которые долгие годы провели в разлуке друг с другом. В главных ролях — Антонио Феррандис и Энкарна Пасо. ...Известный писатель возвращается в свой родной город Хихон. Около сорока лет он провел на чужбине, в Америке. Одинокий, неизлечимо больной, писатель хочет повидать перед смертью родные места, встретиться с женщиной, которую когда-то любил и с которой его разлучила война... Выбрав своими героями пожилых людей, Гарси посвящает фильм поколению, по его словам, «самому жизнестойкому и много выстрадавшему в Испании, поколению, которое было молодо в 30-е годы, но и сейчас еще исполнено надежд, любви, мужества и веры в жизнь — качеств, необходимых для того, чтобы все начать сначала...»

*Т. Ветрова*

## Италия

Внимание итальянской кинокритики продолжает привлекать последний фильм Этторе Сколы «Новый мир» («Ночь Варенны») — по отзывам рецензентов, несомненно значительное событие в итальянском кино. Замысел фильма и его сценарий принадлежали самому Сколе и ныне покойному Серджио Амиденй, одному из старейших итальянских кинодраматургов, внесшему большой вклад в развитие кинематографа страны. Его памяти и посвящает свой фильм Этторе Скола.

Действие картины происходит во времена Великой Французской революции. Однако фильм вряд ли можно назвать историческим, несмотря на верность Сколы подлинным фактам и присутствие на экране целого ряда реальных исторических фигур. Как отмечает критика, «Новый мир» — сложное по своей драматургии произведение, в котором художественный вымысел, стремление к притче и метафоре причудливо переплетаются с хроникой событий бурного 1791 года.

...Из революционного бурлящего Парижа отправляется на северо-запад страны весьма пестрая компания путешественников. Характер каждого из них очерчен в колоритном прологе к фильму — спектакле театра марионеток, который бродячий венецианский кукольник показывает на рыночной площади перед толпой зевак. Среди покидающих восставший Париж — писатель и мыслитель Ретиф де ла Бретонн, приверженец утопического социализма, сторонник революции, друг Бабефа; придворная дама графиня Софи де ла Борд в сопровождении своего парикмахера и горничной-негритянки; американский политический деятель и писатель Томас Пейн — просветитель и демократ; итальянская оперная певица со своим любовником-адвокатом; французпромышленник; полный надежд юноша радикальных взглядов; богатая легкомысленная вдовушка. А по дороге к ним присоединяется Джакомо Казанова, глубоко разочарованный, оплакивающий разрушающийся на глазах старый мир...

Дилижанс с путниками, ведущими то ученые диспуты, то самые пустые разговоры, ссорящимися и любезничающими друг с другом, напоминает корабль, несущийся без руля и без ветрил по беспокойному морю восставшей Франции. На одной из дорог он встретится с экипажем, в котором бегут к границе король и его свита, переодетые самым странным образом; в Варенне, несмотря на этот маскарад, король будет опознан и арестован революционным народом. Бегство из Парижа придет к своему неминуемому финалу, старый мир ждет гибель, а новый мир продолжит свой путь. «Компоненты» этого только складывающегося мира пестры, неоднород-

ны, противоречивы, но при взаимной терпимости самые разные люди могут «путешествовать в одном экипаже» — вот, по мнению критики, пожалуй, и вся «мораль» этого ироничного, полного аллюзий фильма.

Отмечая занимательность, зрелищность картины, некоторые рецензенты критикуют ее именно за недостаточную четкость авторской позиции.

Вместе с тем все рецензенты единодушны в том, что фильм Сколы — «превосходное кино». Мастерство режиссера соединяется в нем с мастерством прекрасно подобранного, редкого по силе актерского ансамбля итальянских, французских, немецких исполнителей: в главных ролях мы видим Жана-Луи Барро (Ретиф), Марчелло Мастроянни (Казанова), Лауру Бетти (певица), Ханну Шигулу (графиня), Харви Кейтеля (Томас Пейн), а также Даниэля Желина, Андреа Ферреоль, Жана-Клода Бриали. Критика отмечает работу оператора Армандо Наннуцци и музыкальное сопровождение композитора Армандо Тровайоли.

●

Комедийный актер и певец Адриано Челентано не только часто сам пишет музыку к фильмам, в которых играет, сочиняет слова песен, выступает как автор сценариев своих лент — теперь он предстает перед миллионами своих поклонников также и в качестве создателя автобиографической книги. Эти мемуары — плод долгих бесед актера с журналисткой Людовикой Рипа ди Меана, которая сделала литературную обработку магнитофонной записи.

Челентано рассказывает о детстве, проведенном на окраине Милана, о своей приехавшей с Юга семье, о матери, о послевоенном росте крупнейшего североитальянского города, поглотившего тихие предместья и окрестные поля, повествует о своих первых успехах на эстраде и в кино, очень скоро переросших в подлинный триумф, когда Челентано — простой парень с улицы Глюк, которому только исполнилось двадцать лет, — стал кумиром миланской, а затем всей итальянской молодежи... Все менялось за эти годы вокруг Челентано, с иронией пишут рецензенты книги, кроме него самого. Как явствует из его мемуаров, он остался таким же провинциальным, несколько ограниченным и самовлюбленным, как и был, — «для него главным в жизни всегда были — помимо его успеха — дом, церковь и рок-н-ролл». Вместе с тем авторы рецензий на книгу признают непосредственность, свободу изложения, самобытный юмор мемуаров. Критик Микеле Серра пишет, что Челентано остается человеком с недостаточно зрелым мировоззрением, но вместе с тем высказывает подозрение, что автор мемуаров «подыгрывает» своим читателям, намеренно создавая в книге образ Челентано — «среднего итальянца», похожего на многочисленных своих поклонников.

●

Как сообщает итальянская пресса, показ нового телевизионного фильма Дамиано Дамиани «Слова и кровь», работа над которым давно закончена, все еще не разрешен. Причина запрета в том, что лента, посвященная проблемам, порожденным разгулом терроризма в ряде стран западного мира, носит слишком уж разоблачительный характер.

...Группа террористов, перебив охрану, похищает итальянского судью Франческо Маркуччи. Жертва выбрана не случайно: Маркуччи сотрудничает в международной комиссии, расследующей деятельность лиц, руководящих бандами террористов, совершающих преступления в разных странах, главным образом в Западной Европе. Похищение преследует двойную цель: вынудить итальянские власти согласиться на переговоры с террористами, а также получить у похищенного сведения о том, насколько преуспели следственные органы в деле раскрытия террористических групп и их планов. В роли судьи Маркуччи снялся известный актер Пабло Боначелли.

Судьба фильма Дамиани, признанного мастера «политического кинематографа» («День совы», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Я боюсь», «Человек на коленях»), не составляет исключения: итальянским телевидением «положены на полку» и некоторые другие социально острые политические картины отечественных и зарубежных режиссеров. Как отмечает в газете «Унита» критик Антонио Дзолло, те, от кого зависит выпуск этих фильмов, полагают, что есть вещи, которые «итальянцы не должны знать, а главное, — не должны видеть».

*А. Богемская*

## Куба

На экраны страны вышел новый фильм «Красная пыль» — дебют в игровом кино известного режиссера-документалиста Хесуса Диаса. Действие картины относится к одному из самых трудных в истории послереволюционной Кубы периоду (1959—1961 годы), когда победивший народ вынужден был защищать новую власть в ожесточенных классовых схватках с внутренними и внешними врагами острова Свободы. Место событий — рабочий поселок близ крупного комбината по производству кобальта и никеля, который получают из концентрата, так называемой «красной пыли». Предприятие, ранее принадлежавшее североамериканским капиталистам, теперь стало собственностью подлинного хозяина страны, кубинского народа. Но производство практически парализовано, поскольку весь технический персонал и административные служащие сбежали в США. На первых порах кубинским рабочим приходится трудно — и все же они, совершив почти невозможное, всего за несколько месяцев вводят комбинат в действие...

Наш фильм, говорит Хесус Диас в интервью газете «Гранма», показывает, как революционная власть добилась победы вопреки происках иностранных монополий. Мы хотели подчеркнуть, что в борьбе с империализмом и его ставленниками трудящиеся непременно одержат

верх. И в этом смысле проблематика нашей картины актуальна для всех народов, осуществляющих сегодня радикальные социально-экономические преобразования.

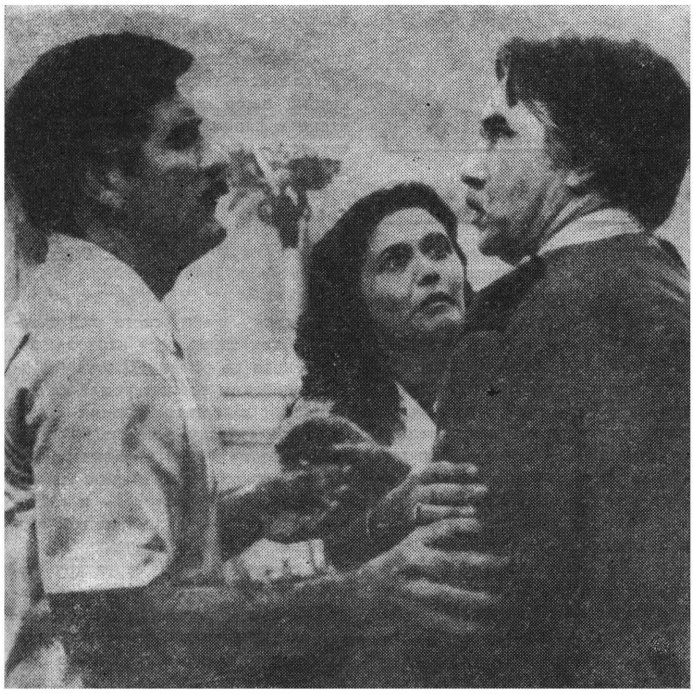
В центре киноповествования — судьбы людей, работающих на комбинате «Педро Сотто Альба», бывшем «Моа Майнинг компани». Среди ведущих персонажей картины рецензенты выделяют Фонеску, инженера, который верит в революцию и, не колеблясь, жертвуя собственным благополучием, отдает ей все свои знания и опыт. Когда семья Фонески принимает решение уехать в Америку, он остается на Кубе, чтобы быть вместе с народом в трудный для родины час...

В нашем фильме, рассказывал Хесус Диас на пресс-конференции после торжественной премьеры картины в гаванском кинотеатре «Ла-Рампа», есть особенно дорогие для меня кадры. Это сцена, когда рабочие срывают с ворот предприятия бронзового орла, символизировавшего господство янки, и поднимают бело-голубой флаг своей родной страны, сбросившей иностранное иго. Эпизод был задуман мною как дань памяти Сергею Эйзенштейну, выдающиеся произведения которого являются образцом для кубинских кинематографистов.

В одной из центральных сцен фильма, показывающей штурм трудящимися принадлежавшего американцам предприятия, в массовке снимались рабочие никелевого комбината. Как отмечает рецензент газеты «Гранма», в картине передано живое дыхание эпохи, революционный энтузиазм кубинского рабочего класса, бросившего вызов империализму США.

В фильме «Красная пыль» заняты Адольфо Льяурадо, Кристина Обин, Рене де ла Крус, Хосе Антонио Родригес, Тито Хунко и другие известные кубинские актеры.

*В. Моисеев*



*«Красная пыль», режиссер Хесус Диас (фото из журнала «Боэмия», Куба)*

## Польша

В Кракове состоялся XIX Международный фестиваль короткометражных фильмов. Фестиваль, устроителями которого являются Министерство культуры ПНР и городские власти Кракова, был в этом году, несмотря на попытки официальных кругов некоторых стран организовать бойкот киносмотра, очень представительным по составу участников: кроме фильмов социалистических государств, на экранах кинотеатра «Киев», вмещающего более 900 человек, и Краковского Дома культуры демонстрировались входившие в конкурсную и информационную программы работы кинематографистов Австрии, Великобритании, Италии, Финляндии, Франции, Швейцарии, Швеции, США и Канады, картины, созданные в АРЕ, Индии, Никарагуа, Японии и в ряде других стран.

В состав международного жюри фестиваля, работавшего под председательством драматурга и режиссера, ректора Государственного института кинематографии, телевидения и театра в Лодзи Хенрыка Клюбы, входили такие известные кинематографисты, как Христо Ковачев (Болгария), Регина Сильвестр (ГДР), Ханс Йоахим Шлегель (Западный Берлин), Адриан Петриенгенару (Румыния), Джемма Фирсова (СССР), Карстен Ведель (Швеция), Кюширо Кусакабе (Япония).

Как бы откликаясь на традиционный девиз смотра «Наш двадцатый век», фильмы «Кракова-82» складывались в красочную и пеструю мозаику, отражающую самые различные стороны современной жизни планеты. На фестивальном экране часто появлялись ленты глубокие и серьезные по мысли, заинтересованно осмысляющие обстановку в той или иной стране, в мире, касающиеся ключевых проблем, стоящих перед человечеством: «Возвращение» (Польша) — Гран-при фестиваля, «Рыбак» (АРЕ) — награда «Золотой дракон», «Пыль на пыль» (Англия) — «Серебряный дракон»,

*Член жюри XIX Краковского международного фестиваля короткометражных фильмов режиссер Джемма Фирсова принимает Памятную медаль городского совета Кракова*

«Убежденность» (ЧССР) — «Бронзовый дракон» за музыку к фильму, «Баба Амтэ» (Индия) — Почетный диплом смотра.

Ряд интересных, впечатляющих картин был показан в рамках фестиваля вне конкурса. Бесспорным лидером информационной программы стала работа японских кинематографистов «Предсказание — Хиросима, Нагасаки» — фильм, в котором детальное исследование трагедии двух японских городов, проведенное почти аскетическими средствами, вызывает гнев, боль, потрясение, побуждая глубже задуматься над сегодняшней весьма сложной и взрывоопасной обстановкой на нашей планете.

В советской программе наибольший успех выпал на долю картины «Восемь тактов забытой музыки», которая получила на фестивале награду «Бронзовый дракон» за сценарий. Кроме конкурсных лент, делегация СССР представила на экране «Кракова-82» ретроспективу, составленную из фильмов-призеров краковских фестивалей, а также картину «Мать земли», которой открывался специальный показ работ, удостоенных наград на киносмотре в Оберхаузене; все эти фильмы были очень тепло встречены фестивальной аудиторией.

*В. Николаев*

## США

В кинотеатре «Эмбасси» на 72-й улице в Нью-Йорке, где второй год регулярно демонстрируются фильмы советского производства, с марта нынешнего года проходил пятнадцатинедельный показ новой программы, включавшей картины «Вам и не снилось...» и «Осенний марафон».

Органы массовой информации США выступили с многочисленными откликами на фильмы, входившие в новый репертуар «Эмбасси». О картине «Вам и не снилось...» Чарльз Райвек писал в «Голливуд Репортер»: «Одним из наиболее ценных качеств фильма является то, что он показывает обыкновенную жизнь простых русских людей...». В заметке, помещенной в «Нью-Йорк дейли ньюс», картина Ильи Фрэза характеризуется как «...пример кинематографического искусства, изображающего современную советскую жизнь в реалистической манере» и отмечается, что лента «углубит наши (американцев. — *В. О.*) представления о природе социализма и о характере людей, которые первыми претворили этот строй в жизнь». В комментарии Джулии Аллейн, помещенном в «Нью уорлд», говорится: «Режиссер Илья Фрэз верит в силу и истинность первой любви. Отношение к предмету повествования в фильме в высшей степени уважительное и по-настоящему трогательное. Это оригинальный и стоящий фильм». Заметка Мартина Митчела в «Даунтаун Манхэттен» содержит такое высказывание: «Из вполне понятной западному зрителю картины («Вам и не снилось...». — *В. О.*), рисующей современное советское общество, мы можем почерпнуть больше, чем из годовой подборки статей и репортажей о Советском Союзе». Джон Корри в «Нью-Йорк таймс» называет «Осенний марафон» грустной комедией, фильмом, на удивление целомудренным, рассказывающим о человеке, находящемся на высшей точке своего жизненного пути; критик отмечает также живой и естественный юмор картины Георгия Данелия и напоминает американскому читателю, что «Осенний марафон» получил высшую награду на Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне.

*В. Оборотов*

●

«Женщина французского лейтенанта» — так называется картина, поставленная по роману Джона Фаулса английским режиссером Карелом Рейшем, известным своими фильмами «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) — о жизни молодого английского рабочего (по роману Аллана Силлитоу) — и «Айседора» (1968) — о знаменитой танцовщице Айседоре Дункан.

Драматургическую структуру новой работы Рейша определяет прием «фильм в фильме»: лента начинается с показа работы киногруппы на главном съемочном объекте картины «Женщина французского лей-

*«Женщина французского лейтенанта», режиссер Карел Рейш (фото из журнала «Филм куотерли», США)*

тенанта», действие которой происходит в XIX веке. Главная героиня готовящегося фильма Сара — женщина романтического склада. Сюжет «вставной» картины составляет история отношений Сары (Мэрил Стрип) и Чарльза (Джереми Айронс), который до такой степени очарован этой незаурядной женщиной, что под влиянием общения с нею тоже превращается в человека, отвергающего ограничения, свойственные своему обществу и времени.

Параллельно этой сюжетной линии развертывается другая, современная, связанная с историей Анны и Майка, исполнителей ролей Сары и Чарльза. Майка покоряет способность Анны к перевоплощению, он настолько увлекается своей очаровательной партнершей, что его начинает преследовать иллюзия, будто Анна — это Сара... Фильм Карела Рейша, по мнению рецензента журнала «Филм куотерли», отличается оригинальным режиссерским решением и достоверностью в воссоздании типов личности, принадлежащих двум разным и далеким одна от другой эпохам; одновременно автор статьи в «Филм куотерли» отмечает интересные и тонкие актерские работы в картине «Женщина французского лейтенанта».

*О. Сергина*

●

С давних пор излюбленный Голливудом сюжет о скромной Золушке, несожиданно возносимой судьбой на вершину счастья, по-новому повернут в фильме Говарда Зиффа «Рядовой Бенджамин».

Героиня картины, Джуди Бенджамин, овдовев, внезапно осознает горькую истину: в свои двадцать девять лет она ничего толком не умеет делать, помощи ждать неоткуда, да и возраст критический — надежд на удачное замужество маловато... И тут услужливая фортуна посылает ей молодцеватого армейского вербовщика, прислушиваясь к увещеваниям которого, Джуди приходит к выводу, что именно служба в вооруженных силах США поможет решить все ее проблемы. Полная радужных надежд, Джуди Бенджамин устремляется навстречу будущему...

Однако армейская жизнь оказывается совсем не похожей на тот мир беззаботного веселья в окружении галантных кавалеров, какой она рисовалась Джуди в мечтах. Поняв, что ее обманули, бедняжка пробует сбежать из армии. Но с воинской дисциплиной шутки плохи. «Объятия» Пентагона крепки и нерасторжимы. Приходится обратиться за помощью к родителям. Материнские слезы и просьбы делают свое дело — отставка рядового Бенджамин принята, но... в последнюю минуту Джуди меняет свое решение: пора покончить с затянувшимся детством, обрести независимость, стать, черт побери, человеком! И Джуди Бенджамин остается в строю...

Проходит время — и мало-помалу неуклюжая и нерасторопная Джуди становится примерным солдатом, а дальше приступает и к налаживанию личной жизни. Случай сводит ее с молодым, романтически настроенным французом. Рядовой Бенджамин оставляет казарму и отправляется в Париж, чтобы, выйдя замуж, сразу же убедиться, что ее избранник — «такой же, как все». И она вновь возвращается под «отеческий кров» Пентагона, где и находит успокоение.

Вскоре за добросовестную службу Джуди Бенджамин поощряют назначением в привилегированный парашютный корпус; она — единственная женщина в подразделении, и немудрено, что все вокруг немедленно начинают проявлять к ней повышенный интерес. Даже сам командир, забыв о соображениях безопасности, пытается приударить за Джуди во время тренировочного полета.

...Выходит, что в конечном итоге Джуди получила даже больше, чем ожидала. И не только она! В фильме «ненавязчиво» показывается множество других женщин-военнослужащих, «при исполнении» и на отдыхе, — и из этих идиллических картинок «неоспоримо» явствует: армия Соединенных Штатов — надежное пристанище для каждой американки, а военная карьера, такая заманчивая и одновременно такая доступная, сулит обеспечить успех на любой вкус.

Как не без сарказма отмечает рецензент американского журнала «Синеаст», Пентагону, даже если бы военное ведомство США непосредственно подключилось к созданию фильма «Рядовой Бенджа-

мин», — никогда бы не удалось смастерить более завлекательной саморекламы, рассчитанной на привлечение к армейской службе представительниц прекрасного пола. В особенности — из числа тех, кто потерпел неудачу в полной забот и тревог жизни современной Америки....

*Н. Цыркун*

## ФРГ

Настасия Кински, сыгравшая заглавную роль в знакомом советскому зрителю фильме «Тэсс», снялась в роли Клары Вик в новой картине режиссера Петера Шамони «Симфония любви». Лента посвящена юности великого немецкого композитора Роберта Шумана. Будучи студентом юридического факультета, Шуман часто бывал в доме известного лейпцигского педагога Фридриха Вика. Здесь в 1828 году и произошла его первая встреча с юной Кларой Вик, которая имела тогда почетный титул «фрейлейн-виртуозка» и считалась одной из лучших пианисток Германии.

Действие фильма охватывает двенадцать лет, наиболее сложных в жизни композитора, наполненных настойчивой борьбой за творческое признание и любовь Клары Вик, которая в 1840 году наконец стала его женой. Этим же годом датирована и первая «Весенняя симфония» Шумана, вдохновленная глубокими и взволнованными чувствами композитора к его невесте.

В основе сценария — дневники и письма Шумана, свидетельства современников. Фильм снял один из ведущих операторов кино ФРГ Жерар Фаденберг; в роли Роберта Шумана — актер Герберт Гренемейер.

*Г. Донченко*

## Чехословакия

Международные связи чехословацкой кинематографии осуществляются широко и в различных формах, включая сюда и совместные постановки, которые ежегодно занимают значительное место в производственно-творческих планах киностудий ЧССР. Так, одна из последних картин, выпущенных крупнейшей студией страны «Баррандов», снята при активном участии кинематографистов Туниса. Это фильм «Призраки пустыни», поставленный молодым, но уже достаточно опытным режиссером Абдельхафедом Буассида. Буассида является выпускником ФАМУ, кинофакультета Пражской Академии искусств; он и прежде сотрудничал с коллегами из ЧССР, а его дебюту в игровом кино предшествовало создание нескольких интересных короткометражных лент, сделанных при художественном руководстве известного чехословацкого документалиста А. Шульца, у которого Буассида учился в ФАМУ.

Фабула сценария, написанного Камиллом Пиксой и Ярославом Вокрушаловым, перекликается с древней легендой, существующей у разных народов в различных вариантах, о вознаграждении, которое получающий его не в состоянии унести. Главным героем фильма является бедный крестьянин Мехмед, спасающий жизнь правителя восточной страны. В награду владыка обещает дать неимущему Мехмеду столько земли, сколько тому удастся обежать от восхода до заката солнца. Мехмед, с самого начала подозревающий, что щедрость правителя скрывает коварный обман, решает выбрать себе участок поменьше, хочет взять ровно столько земли, сколько хватило бы, чтобы прокормить его семью. Однако, начав свой путь, он быстро убеждается, что взял на себя непосильную задачу: всюду, куда бы он ни пришел, Мехмед видит нищету и страдания таких же бедняков, как и он сам, которые просят «счастливчика» заодно обежать и их поле, их деревню, чтобы освободиться от гнета местных богачей. Ясно, что Мехмед не в состоянии этого сделать всего за один отпущенный ему день...

Как пишет рецензент журнала «Чехословацкое кино», «Призраки пустыни» — картина, имеющая метафорический смысл притчи о безнадежности борьбы против насилия и произвола в одиночку, о необходимости объединения всех угнетенных во имя победы их справедливого дела. Автор статьи высоко отзывается о международном актерском ансамбле фильма и отмечает поэтичность режиссерского решения ленты.

*И. Обутин*

*Критика ЧССР отмечает интересный, экспериментальный характер режиссерского дебюта Антона Майерчика, поставившего на студии «Колиба» фильм «Ночная птица» (автор сценария Штефан М. Сокол), поэтично воплощающий тему творческих исканий художника. В основу сценария положены произведения и факты личной биографии известного прозаика Людо Ондрейова (фото из журнала «Чехословацкое кино», Чехословакия)*

*Будимир Метальников,*
*Юрий Черниченко*

# Надежда и опора

*Литературный сценарий*

*«Надежда и опора». Ротов — В. Санаев, Курков — Ю. Демич*

# Пролог

Шла поздняя осень. Лист еще держался на вязах, на кустарнике, но с тополей и лип уже облетел. Улетели и птицы, поэтому на маленьком сельском погосте стояла полная тишина.

У свежей могилы на стволе упавшей березы сидел мужчина лет тридцати, в хорошем костюме и модном галстуке. Возле ног его стоял чемоданчик, который называют «дипломатом», и весь облик мужчины, казалось, говорил о том, что это человек не здешний. Однако Николай Алексеевич Курков родился и вырос здесь. Черты мужской зрелости в сочетании в остатками мальчишества делали его лицо открытым и ясным.

Но сейчас он был в состоянии полной отрешенности, далеко улетев мыслями...

Выходя с погоста, Курков заметил черную «Волгу».

Возле нее стоял мужчина, примерно того же возраста, Андрей Павлович Фомин. Они обнялись.

На широкой деревенской улице царила осенняя распутица — даже черная «Волга» Фомина остановилась далеко на той стороне. Попрощавшись с женщинами, вышедшими на улицу за ворота, Курков двинулся вдоль улицы, высматривая место, где бы можно перейти. Такого не обнаруживалось — и тогда он решился. Сначала все шло благополучно, но на середине улицы модным ботинкам пришлось туго. Шаг, другой — и обе ноги засосало так, что Курков был вынужден остановиться.

Он растерянно оглянулся, но, увидев, как Фомин у машины прячет улыбку, в бешенстве рванул сначала одну, затем другую ногу — ботинки остались в грязи. И тогда, плюнув на все, он в одних носках зашагал через деревенские хляби. Один раз обернулся, долго всматривался в эту неказистую родную улицу, словно пытаясь оставить в своей памяти ее навсегда. «Беларусь», напрягая последние силы, пытался выдернуть из грязи старенький деревенский автобус...

Часть первая

# Надежда

Темную осеннюю ночь рассеяли лучи фар. В этот час даже на большаке было пустынно, а уж маленький районный городок и подавно спал крепким сном.

Только на одной из окраинных улиц фары высветили какую-то парочку, затеявшую целоваться.

Вскоре машина остановилась у отделения милиции.

Задремавший за столом дежурный, помаргивая, всматривался в позднего посетителя. Это был Курков.

— Привет стражу порядка! — весело приветствовал он дежурного. — Ты меня знаешь?

— А как же! — расплылся в улыбке дежурный, видимо, узнавая его. — Недавно по телевизору показывали...

— Что тут мои суслики натворили?

— А, обыкновенно! — махнул рукой милиционер. — Пьяные, выражались...

— Вот сукины сыны! Ну-ка! Как они мне в глаза поглядят?

С этими словами он откинул барьер и направился в коридор, где находилась камера для задержанных. Дежурный, поневоле подчиняясь ему, последовал за ним, послушно открыл камеру.

— Подъем!

Два парня лет по двадцати, длинноволосые, оба в нейлоновых куртках, купленных в одном магазине, вскочили с нар, протирая глаза.

— Ну? Допрыгались, стервецы? Думаете, вам так это и сойдет? Ошибаетесь! — гремел Курков.

— Николай Алексеевич, да ведь мы уже домой шли! Ну что такого? Кореша встретили, в армии служили. Ну, отметились слегка, а он прицепился... — заныли ребята.

— Как это так прицепился? Значит, вести себя не умеете! Думаете, драть вас некому?

С этими словами Николай Алексеевич ловко схватил обоих за уши и поволок по камере, приговаривая:

— Думаете, выросли, да? Нет, похоже, еще не выросли! И можете жаловаться на меня кому угодно! Хоть в милицию!

Он дотащил их до противоположной стены, потом повел обратно к дверям, возле которых стоял дежурный.

— Что скажешь, если они заявят, что я их в твоем присутствии за уши драл?

— Кого? Я ничего не видел! — хихикнул дежурный, очень довольный зрелищем.

— Ну и правильно — умного человека сразу видно! Тебя как зовут? — Николай Алексеевич отпустил уши ребят и по-приятельски обнял милиционера за плечи.

— Семен.

— Ты, извини меня, Семен... А по отчеству?

— Васильевич, — тот почему-то смутился.

— Так вот, Семен Васильевич... — Николай Алексеевич, не отпуская рук от плеча милиционера, обернулся к ребятам и рявкнул: — Долго вы тут торчать будете? А ну, живо в машину!

Тех как ветром сдуло, дежурный хотел было рвануться за ними.

Но Николай Алексеевич, удерживая его рукой и одновременно загораживая собой двери, заговорил, проникновенно заглядывая ему в глаза:

— Ты извини меня, Семен Васильевич, я, конечно, погорячился малость... Но ведь, честное слово, с этими сусликами никакой выдержки не хватит!

— Николай Алексеевич! — милиционер пытался пробиться к дверям. — Так нельзя... Незаконно!

— Семен Васильевич! Я понимаю, но ведь не ты рукоприкладствовал, а я. А ты — ничего не видел, мы же договорились!

— Да я не про то!.. А вот отпустили! А с меня спросят!

— А-а, ты вот о чем? — удивился Николай Алексеевич! — Ну, это пустяки! Вали на мою голову — мол, пришел, стал самовольничать, не станешь же ты в председателя колхоза стрелять.

— Никакими хозяйственными соображениями это оправдать нельзя! — твердо говорит моложавый черноволосый капитан милиции и чувствуется, что самолюбие его уязвлено. — Если товарищ Курков считает, что его шоферов задержали незаконно, давайте расследуем это дело. А самовольные действия не способствуют ни авторитету милиции, ни воспитанию граждан в духе законности и правопорядка.

Шло бюро райкома. Когда капитан сел, секретарь Фомин взглядом предложил Куркову высказаться.

— Я сам не люблю матерщинников и даже наказываю за такие дела бригадиров — лишаю премии, — начал .Николай Алексеевич миролюбиво. — Но, к сожалению, как говорят французы, се ля ви у нас еще такая, что, если сажать в кутузку каждого матюгнувшегося, работа просто станет.

По кабинету прокатился смешок.

— Я не говорил, что моих парней задержали незаконно, я только хочу напомнить, что в десяти подобных случаях никто б на них и внимания не обратил! У милиционера, как считают экзистенциалисты, был большой выбор. Это даже нельзя назвать так называемой пограничной ситуацией...

Фомин постучал ладонью по столу, прерывая Куркова.

— Николай Алексеевич, боюсь, что экзистенциалистов здесь знают скорее всего только двое — ты и я. Хотя нет, еще вот Леонид Николаевич — он у нас мужчина многообразованный. Так зачем остальным-то лапшу на уши вешать?

Присутствующие выразили одобрение.

— А уж если совсем честно, — усмехнулся Фомин, — так и мы с тобой в институте тех экзистенциалистов не изучали. А разжевала нам эту премудрость в популярном виде одна симпатичная деваха на скверике, когда мы за ней ухлестывали. Так что говори по существу, — закончил он под общий смех.

Курков мигом сориентировался и покаянно прижал руки к груди:

— А по существу не было у меня выхода. Машины должны были привезти металлокон-

струкции. Вы же знаете, товарищи, мы начали свое строительство, не дожидаясь новой пятилетки. Поэтому фондов на нас нет, что урвал, то и твое. С колес строим. Что же касается милиции, то я готов принести ей свои извинения. — И Курков слегка поклонился капитану, всем своим видом выражая раскаяние.

— Это другой разговор, — удовлетворенно кивнул Фомин. — Какие будут мнения? Соловьев, тебя устраивают извинения Куркова?

Капитан не успел ответить, как поднялся грузный мужчина лет шестидесяти с Золотой Звездой на пиджаке — председатель колхоза «Колос» Ротов.

— А Куркову извиниться, что петуху прокукарекать. Он, когда у меня вагон пиломатериалов увел, тоже извинялся. Ну и что? Лес-то он так и не отдал! Между прочим, при попустительстве райкома, Андрей Павлович, — это шпилька Фомину. — А ежели он каждый раз будет отделываться одними извинениями — так скоро на большую дорогу выйдет и грабить начнет!

— Что ты предлагаешь, Кирилл Львович? — сухо спросил Фомин.

— Выговор, без занесения, — настойчиво сказал Ротов. — За самоуправство и превышение власти. Не понимаю, почему Куркову все должно сходить с рук? Комплексу его до завершения — как куцему до зайца, а он уже ходит в героях, по телевизору выступает. За какие заслуги?

— Между прочим, Кирилл Львович, мы тебе первому предлагали браться за свинокомплекс, — усмехнулся Фомин. — Тогда ты оробел, свинью, мол, подкладываете, а теперь — ревнуешь?

И снова присутствующие заулыбались — похоже, Фомин попал в точку.

— Будем помнить Куркову, что он не побоялся развернуть такую стройку без фондового обеспечения, на свой страх и риск. Его комплекс обеспечит план по свинине за весь район. Как Лучков, к примеру, будет заниматься главным образом овцой, а ты, Кирилл Львович, молоком и зерном. Специализация так специализация!.. И пионеров специализации нам надо беречь! Соловьев, принимаешь извинения или тебе хочется, чтобы мы так же легко разбрасывались выговорами, как, скажем, Курков извинениями?

Возможно, начальнику милиции и не хотелось соглашаться, но поскольку он уже понял точку зрения Фомина, то сказал:

— Ладно, принимаю... Только пусть впредь не позволяет...

Когда был объявлен перерыв и все повалили из кабинета, Фомин окликнул:

— Николай Алексеевич, задержись.

Открыв форточку и расслабив галстук, Фомин вдруг согнал с лица начальственно-ироническое выражение, плечи его опустились и сразу стало видно, что он устал.

Фомин подсел к Куркову, заглянул ему в глаза: сидели рядом два друга, которым не надо клясться в верности, между ними и без слов давно все ясно.

— Как живешь? Что снится?

— А что председателю может сниться?.. Кирпич, бетон, транспортеры... и твой райплан, будь он неладен.

— Он-то почему?

— А что страшней райплана? Он же у тебя сильнее мартовского Пленума!

— Ну, ты и скажешь, Курок!..

— А как же! Пленум сказал — планирование снизу, а райплан распишет тихой сапой все до гектарчика, задание и на рога и на копыта. Пленум за твердый план, а из района получаешь семь пятниц на неделе...

— М-да... Надо аккуратней выбирать сныто! — И чтобы сменить тему: — Ольга пишет?

Курков покачал головой.

— Значит, конец семейной жизни?

— Там доцент один к ней прилип, похоже, замуж выйдет.

А в курилке ворчал Ротов, поглядывая на фоминскую дверь:

— Ох, и прохиндей этот Курков! С кем хочешь спорю, сейчас у него отпросится свои дела доделывать, а мы прей тут до обеда!

И точно. Дверь первого секретаря распахнулась, выскочил Курков, раскланиваясь на ходу

со всеми и извиняюще проводя ладонью по горлу: дескать, ребята, извините, но зарез!..

— Да... Знаю... — тихим голосом без всяких интонаций говорил старенький управляющий банком. — А он у нас на картотеке? Тогда нет...

И едва он положил трубку, хотя голос в ней еще продолжал умолять о чем-то, зазвенел другой телефон:

— Да... Здравствуйте... Ближе к делу, мое здоровье интересно только моей жене.. Но вы у нас на картотеке-два, как же вы можете?.. Извините, мне некогда объяснять вам, что такое финансовая дисциплина...

И, положив трубку, пожаловался:

— Всю неделю такой вертеп. В гору глянуть некогда. О чем хотите просить?

— Даже не знаю, как это назвать, Анатолий Петрович, — с милой скромностью улыбнулся Курков. — Краткосрочный кредит? Или финансирование за счет лимита следующего квартала?

— Цель финансирования?

— Понимаете: началась уборка и вывозка свеклы, потом пойдет кукуруза. С транспортом будет крайне напряженно. Ну, а пока еще полного напряжения нет, хочу выбрать весь свой кирпичный фонд и обеспечить фронт работ на зиму.

— Резонно, — кивнул управляющий. Потом он помолчал и с неожиданной грустью сказал: — Если бы вы знали, сколько я видел обмана.. Какие гигантские суммы прошли через эти руки! И были растрачены так легкомысленно, так бездарно...

Он замолчал, покачал головой, припоминая эти деньги, и вдруг слабо улыбнулся:

— А верить все же хочется!.. И вы — один из немногих, на кого я надеюсь...

— Спасибо, Анатолий Петрович! — очень серьезно ответил Курков.

За стеклянной выгородкой в диспетчерской кирпичного завода сидела пышнотелая блондинка с «халой» — искусно плетенной прической, весьма вульгарного вида. Но Курков смотрел на нее с восхищением — так школьницы старших классов глядят на кинозвезд.

— Здравствуй, Лелечка! Здравствуй, радость моя!

— Гад! — голос у Лелечки был под стать ее наружности — хриплый и низкий. — Сгинь с глаз!

— Лелечка! — Курков выдал ей самую покаянную из возможных улыбок. — Никогда не поверю, что я у тебя из доверия вышел!

— Ну, жук! Ну, хабарник! Ну, продажная твоя душа, думаешь, я не знаю, что тебе гончарные трубы понадобились? И продал ты Лелечку со всеми потрохами Нинке Поповой! Скажешь, нет?

— Скажу! Ты подумай, куда Нинке до тебя? Что ростом, что фигурой! Там же глянуть не на что, сто лет бы ее не видел!

Лелечка, кажется, согласилась с доводами Куркова.

— Чего тебе? — смягчилась она.

— Сначала — тебе!

Курков жестом фокусника извлек из портфеля коробку конфет и привязанный к ней букет гвоздик.

Принимая цветы и конфеты, Леля кокетливо вздохнула:

— Ох, Курков! За что я тебя всегда уважала? Знаешь культурный подход к культурной женщине! А другие охломоны до чего дошли? Мне тут один чмур две бутылки бормотухи приволок! Так ты чего хотел-то?

— Мне бы в субботу весь кирпич вывезти...

— Где же ты столько машин возьмешь?

— Это моя забота, ты давай кирпич!

— Н-ну, попробуем... хотя трудно, ох, трудно!

Но сама уже жала кнопку селектора.

— Петюня, ты насчет субботы думал?.. Что, опять промбаза будет на нервах играть?.. Знаешь же, как они в субботу работают, а конец месяца на носу... Тебя прогрессивка не интересует?.. Есть, есть кому — Куркову, транспорт он обещает... Ну, лады! Стой, стой! Прическа же! — это уже относилось к Куркову, который ухитрился, несмотря на сопротивление, чмокнуть ее в щечку.

Во дворе автобазы, окруженный шоферами, Курков вел разговор уже в другой интонации, доверительно мужской:

— Значит, договорились, мужики? Добро от директора есть, от вас требуется минимум по три ездки. За четвертую тариф удваивается, — подмигнул он. — После ударной работы — баня! А после бани — уха! Да какая — сам с бреднем полезу!

— Алексеич, — озаботился пожилой шофер. — Опосля баньки закон требует, а? И рыба, как известно, посуху не ходит... А мы за рулем, как же ты это разумеешь?

— Мужики, огорчаете! — и Курков сделал обиженное лицо. — Что, я совсем без понятия? Доставка в баню и домой — колхозным автобусом!

Шоферы оживленно загалдели.

Не было еще и шести утра, а Николай Алексеевич уже подтягивался на турнике, устроенном в укромном уголке двора. Татьяна Сергеевна, его тетка, полная и миловидная, несмотря на свои шестьдесят, вышла выпустить уток. В это время скрипнула калитка, и во двор вошел высокий, статный старик с холеной седой бородой, одетый в дорожное туристское снаряжение: кеды, штормовка и т. д.

— Странников принимаете? — с улыбкой спросил он.

Татьяна Сергеевна растерялась.

— Моя фамилия Гардт, — сообщил приезжий. — Я имел честь быть научным руководителем вашего непутевого племянника.

— Коля! Коленька! — поспешно позвала Татьяна Сергеевна, но Курков уже сам спешил сюда.

— Александр Николаевич! — воскликнул он радостно и тут же возмутился: — Ночным автобусом? Ну, как не стыдно, ведь стоило только трубку снять — наши машины все время в городе...

И крепко обнял старика.

Потом они сидели за завтраком и Александр Николаевич спросил:

— Ну-с, беглец от науки, чего же вы достигли на здешней ниве?

— Строимся, — прокряхтел Курков, — Со стройматериалами еще туда-сюда, а вот с комплектацией — кошмар: все лимитировано! В плановом хозяйстве оказаться вне плана — это черт те что! Говорят, легче, например, достать луну с неба, чем электрощит!

Гардт пожал плечами.

— Вам, Коленька, виднее. Мне вообще ваша эскапада с бегством за пять минут до диссертации до сих пор невразумительна. И как агроном по образованию может заниматься свиноводством... тоже непонятно...

— А десять тысяч га пашни? — возразил Курков. — Мне же этих свиней кормить надо! Вся штука в том, что комплекс должен стоять на собственной кормовой базе! Только тогда он способен дать около пяти миллионов прибыли...

— Так вот где собака зарыта? — засмеялся Гардт. — Надоела честная бедность, потянуло на богатство?

— А надоело! — Курков тяжело опустил кулак на стол. Татьяна Сергеевна испуганно выглянула из кухни. — И даже не бедность — в этих краях давно никто не бедствует, а серость надоела! Заскорузлость! Если помните, я ведь три года назад мать сюда хоронить приехал. А до этого был в Венгрии — чистенькой, ухоженной, уютной. И вот сидел я у могилы и думал: родина ты моя, родина! Отчего же ты такая неказистая? Земля — чернозем! И люди не лодыри... Так отчего же?.. Вот на этом деле меня Фомин и подловил! Пожалуйста, говорит, всего можно достичь — и асфальта на улицах, и газа с ванной, и вообще, чтобы не от тебя, а к тебе просились.

— И все это благодаря свиньям? — недоверчиво спросил Гардт, усмехаясь.

— Благодаря комплексу. Более счастливого сочетания цели и средств я еще не видел. У меня прямо дух захватило, когда я увидел проект!

— Ах, Коленька! — вздохнул Гардт. — Мало ли что гладко выходит на бумаге...

— За мной Фомин! — поднял палец Курков. — А поддержка секретаря райкома — это такой рычаг..

В это время в комнату по-деревенски без стука — вошел крепкий мужчина примерно одних лет с Гардтом, но гораздо более важного вида и поведения — ни дать ни взять — сенатор!

— Доброе утро. Приятного аппетита. Здравствуйте! — отдельно сказал он Гардту. — Николай Алексеевич, как я понимаю, планерку мне проводить?

— Да, Петр Семенович, сделайте такую милость, видите, гость у меня. Кстати, познакомьтесь, Александр Николаевич, — это Петр Семенович Лихарев, моя правая рука и комплексный бригадир. А вообще великий человек! В сорок шестом году, когда все вокруг пухли с голодухи, он в этом селе голода не допустил. Мою мать, например, спас семенным зерном! Да и не только ее. И это я ему никогда не забуду. А это мой учитель, профессор Гардт...

— Увы! — пожимая руку Лихареву, сказал Гардт. — Мне за всю жизнь никого спасти не удалось!

— Александр Николаевич скромничает. Он всю жизнь борется за сохранность земли — это тоже кое-что стоит...

— Однако борьба идет с переменным успехом...

— Людей учить — спасать их от глупости, — утешил его Лихарев. — Так я пошел, Николай Алексеевич?

— Идите Петр Семенович, у меня никаких вопросов.

Лихарев ушел.

— Ну что, Александр Николаевич, сядем в машину и на поля? — предложил Курков.

— Увольте! — возразил Гардт. — Я за свою жизнь вырастил пятьдесят четыре урожая. И в поле — только пешком! Много ли из машины увидишь?

Полевая дорога идет меж нежно зеленеющей озимью и черной бархатной зябью. Слышится голос Куркова, он как будто декламирует:

— Конь вез сто пудов. Прошло двадцать лет, и конь стал везти двести. «Как поздоровел твой конь», — сказали вознице. «Нет, конь постарел и ослаб, просто дорогу сделали лучше, а телегу поставили на резиновые шины. И если конь падет, кто потащит телегу?» Конь — это плодородие земли, а телега и дорога — это агротехника. Так вы всегда начинали вводную лекцию. Правильно?

— На словах. А на деле? — хмурый Гардт повернулся и показал на простирающийся впереди овраг — он выглядел, как рваная рана на теле земли. — Если память мне не изменяет, это Попов овраг. В пятьдесят пятом году я здесь брал образцы почв, и тогда он начинался во-он у того лесочка. Я ведь тогда еще предупреждал!

— Александр Николаевич, — виновато вздохнул Курков. — Я здесь седьмой председатель после войны.

— За что вы отвечаете, седьмой председатель? — строго спросил Гардт.

— Да за все. До последнего болтика.

— И при этом — ни малейшей ответственности за землю. Принял десять тысяч га — сдал десять тысяч га, так, что ли? А скажите мне, седьмой управляющий десятью тысячами гектаров, с чего начинается сельское хозяйство?

— Ну... С земли?

— Ошибаетесь, уважаемый! — ядовито улыбнулся Гардт. — С хозяина, да-с! А иначе вы только арендатор, временщик, наемник! Варвар, вооруженный современной техникой!.. Простите, Коля.

Гардт увидел огорченное лицо Куркова и подавил вспышку.

— Понимаю, не ваша вина. Но не могу видеть спокойно! Чернозем копился тут сотни веков, а снесет его в море за две-три пятилетки... Я-то не доживу. Но как вы объясните это своим детям и внукам?

— Пахать поперек склонов, так гоны оказываются короткие, механизаторы на дыбки... И есть еще такой показатель, как выработка на трактор. Вот и крутись, — уныло оправдывался Курков.

— Ко-лень-ка! — протянул Гардт. — Какие

бы показатели ни придумали на вашу голову — всегда помните о главном, о сохранности русского чернозема! Нам принадлежит половина черноземов планеты! По сравнению с этой биологической мощью, все Братски и Усть-Илимы — ничто! Я знаю, какая жизнь у председателя! Но все-таки наперекор всему будьте хозяином. Берегите коня! Ну, хотите я перед вами на колени встану?

Он и в самом деле стал бы на колени, если бы Курков не подхватил его. И получилось так, что он как бы обнял Гардта.

Странная это была картина — стояли посреди огромного поля на краю оврага два человека, старый и молодой, не то боролись, не то прощались...

А над ними над полем с криками носились стаи галок...

Утром Курков стремительно прошел через свою приемную в кабинет, бросил на ходу секретарю — вчерашней десятикласснице:

— Катюша, здравствуй и быстренько Гаврюшина из «Сельхозтранса». Квартиру!

Уже в кабинете он снял трубку и дождался соединения:

— Федор Никитич? Это Курков... Почему на квартиру? Можешь догадаться — со вчерашнего дня жду обещанные машины, скажи спасибо, что я тебе ночь дал выспаться...

Потом голос его стал совсем металлическим:

— Что ты, дорогой, я не сержусь... Если мне сердиться на всех клиентов — инфаркт хватит! Я тебе просто хочу обещать: если в десять ноль-ноль все занаряженные мне машины не будут на полях, в одиннадцать ты будешь стоять на ковре в райкоме. Намек понял?

Трубка начала яростно верещать что-то в ответ.

— Это все очень интересно. Но у меня тоже люди нервничают, почему их свекла в поле вес теряет, а они заработок...

А потом он просто перестал слушать верещание в трубке, даже свинтил ту ее часть, что прикладывают к уху, продул, снова свинтил и сказал:

— И забудь раз и навсегда, что я твой клиент. Ты — мой клиент, потому что мы тебя кормим! И запиши себе, пожалуйста: десять ноль-ноль... Это хорошо, что ты помнишь про мою дружбу с Фоминым. Будем оба помнить — будем дружить, вот так. У меня все!

Удовлетворенный тем, как он провел этот разговор, Курков откинулся на спинку кресла.

И тут увидел в окно, как в конторе подъехал «Москвич» с полустертой надписью «изыскательская», бог весть какими судьбами попавший в колхозное хозяйство. Однако на сей раз надпись соответствовала: на этой машине ездила колхозная экспедиторша Ульяна Порфирьевна.

— Ульяна Порфирьевна! — окликнул ее Курков, открыв окно. — Ты ко мне?

Ульяна Порфирьевна вышла из машины в желтой японской куртке с белой молнией, косынку она повязала как шарф и во всем этом нейлоновом великолепии подошла к окошку.

— Ну? — подбоченилась она в ожидании одобрения. — Как я племянницу раздела?

— Хиповая старушка! — фыркнул Курков.

— Не скажи! — Ульяна Порфирьевна подняла палец. — Это ж разница, где в какой форме толкачу быть! Кому интересно, что вот, мол, народ, мамаша, а иному — стирание граней. Мы же комплекс строим, а? Я в облоно насчет школьного оборудования.

Оба посмеялись, вполне понимая друг друга, потом Ульяна Порфирьевна, заговорщицки оглянувшись, поманила Куркова пальцем, чтобы он нагнулся поближе к ней.

— Но самое главное... Разведка донесла — на днях приходят... — Ульяна выставила три пальца.

— Чего? — не сразу сообразил Курков.

— Ну, «фрегаты», поливалки, забыл? Это же чудо — четыреста метров стрела, сама идет, сама крутится!.. Если не выхватим — грош нам цена!

— Ага, — задумался Курков. — Ну, спасибо. Это уже придется к самому!..

И, помахав Ульяне Порфирьевне на проща-

ние рукой, Курков отошел к столу, поколебался, затем стал набирать номер.

— Леночка? Здравствуй, это дядя Николай... Папа еще не ушел на работу?.. Доброе утро! Извини, я, как тот любопытный слоненок, решил узнать, что крокодил ест на завтрак... Да, дело такое, Андрей, не утерпел... Мне сказали, что скоро «фрегаты» приходят... Ну вот — кто? — хмыкнул Курков. — Сам знаешь, деревня спит, а все видит... А зачем мне один? Для одного целую компрессорную станцию ставить? И распылять их тоже нет смысла... А двести гектаров поливного поля — это как раз то, что мне нужно. Причем тут дружба — это целесообразность!.. Да ведь повязал же нас черт одной веревочкой — кто из нас конь, кто всадник, и не разберешь. Сейчас я тебя эксплуатирую, а пойдет свинина — ты будешь докладывать в области: Фомин дал, Фомин обеспечил... Ну, думай, только учти — я первый заявку даю...

За дверью давно уже слышался шум, какие-то возбужденные голоса, а едва он закончил разговор, в дверь просунулась голова Кати, но ее тут же стремительно оттолкнули, и в кабинет ворвалась женщина лет двадцати восьми, очень хорошенькая, в состоянии крайнего гнева!

— Да пусти же ты, сопля! Развела тут бюрократию до невозможности! Не колхоз, а министерство — без докладов не входить! Вы бы ей еще берданку дали, чтоб прямо стрелять без предупреждения!

— Ближе к делу, Раечка, — очень спокойно сказал Курков.

— А нет дела! И не будет! Потому что пока этот старый барсук Лихарев ходит да доярок щупает — какое будет дело?

— Значит, не такой старый, — ввернул Курков, пытаясь шуткой разрядить атмосферу, но это только подлило масла в огонь.

— Старый! Старый! — Голос Раечки достиг крайних пределов. — Ни черта не помнит и знать не хочет! Тысячу раз говорено — недодаивать! Руками за сиськи не хвататься! Машинная дойка от начала до конца! А эти старые дуры коров жалеют, а себя не жалеют! Так выкидывайте все эти резинки да железки к чертям собачьим! И меня больше на ферме нет! А диплом свой в сортир закину и в шоферы пойду! У меня права есть!

— А давай поцелуемся! — предложил вдруг Курков.

Раечка опешила на мгновение и снова взвилась:

— Вам все хиханьки да хаханьки! А у меня уже нервов нет! — казалось, она сейчас заплачет.

— Стоп! — И Курков схватил ее в объятия. Раечка рванулась, пытаясь освободиться, но он держал ее крепко. — Тихо! Тихо! Спокойно! А то и вправду поцелую...

И когда она перестала вырываться, подвел и усадил в кресло.

— Ты кричала — я тебя слушал. Теперь слушай меня. С Лихаревым я вас разведу — слово! Но придется немного потерпеть.

— Сколько? — дернулась Раечка, и он снова придержал ее.

— Спокойно! До зимы. А зимой пошлю тебя на Кузнецовский комплекс подучиться малость.

— Опять учиться? — с отвращением сказала Раечка.

— Такой науки ты в техникуме не проходила. А я собираюсь тебе дать цех на комплексе.

— Мне? Цех? — удивилась Раечка.

— Ну не Лихареву же. Между прочим, я давно о тебе думал.

И тут вдруг глаза Раечки заблестели и она, откровенно кокетничая, протянула игриво:

— Да-а? А почему я ничего такого не замечала?

— Потому что кричать здорова! Когда ты орешь — ты же страшнее Лихарева становишься. А улыбаешься — симпомпончик! Будешь руководителем — учти!

— Учту. Я вам теперь все время улыбаться буду, можно?

— Валяй...

— А влюбиться не боитесь? — прищурилась Раечка.

— А я отчаянный, — поддержал игру Курков.

— Да нет, не шибко, — притворно вздохнула Раечка. — То говорил, давай поцелуемся, давай поцелуемся, а потом что?

— Сама виновата! — Курков развел руками. — Испугала и упустила момент. Такова се ля ви!

— А это что за зверь?

— Это по-французски означает — такова жизнь.

— Ну когда так — подождем другую се ля ви!

И, поигрывая всем телом, она неспешно направилась к дверям, точно зная, что Курков, как каждый нормальный мужик, проводит ее взглядом.

Зимним днем провожал Курков Ульяну Порфирьевну, Раю и еще двух девчат. До станции выделил им свою «Волгу». Молодые одеты были вполне по моде, а вот Ульяна Порфирьевна выглядела как бабка, собравшаяся на колхозный рынок торговать: в валенках, в блескучей черной плюшовке, на голове клетчатая зеленая шаль. Поэтому одна из девушек, прибежавшая позже всех, удивленно воззрилась на нее:

— Теть Уляш, что же ты в плюшовке-то? Ведь в Москву!

— Она меня будет учить, как на дело одеваться! — подмигнула Ульяна Порфирьевна Куркову.

Курков понимающе улыбнулся, потом посерьезнел:

— Ну, в добрый час, девчата. Тетрадок не экономьте, записывайте больше. По дому не скучайте.

— Чего бы мы в Москве скучали? — сказала Раечка. — Да мы как закатимся на башню, в ресторан «Седьмое небо», — гуляй, деревня! Правда, девки?

Девчонки хихикнули.

— Но-но, не очень-то! — погрозил Курков пальцем. — Ну, мать, — открыл он объятия Ульяне Порфирьевне. — Ты моя последняя надежда.

Они обнялись и расцеловались. Едва она отошла, за ней оказалась Раечка с распростертыми объятиями.

— А мы чем хуже? — требовательно поглядела она.

Курков засмеялся и хотел чмокнуть ее в щечку, но не тут-то было! Раиса довольно прочно обняла его и поцеловала в губы, да так, что Куркову пришлось отрывать ее от себя!

— Что? Аль не сладко? — смеялась Раиса.

— Ну, Раиса! — других слов у Куркова не нашлось.

— Уж я улыбалась! Уж я улыбалась! И все без толку. Сами ж говорили — лови селяви!

Заливались девчонки, улыбалась Ульяна Порфирьевна, — впервые, быть может, они видели своего председателя таким растерянным.

— Ну, ты у меня доиграешься! — погрозил Курков.

— Ой, скорей бы! — залилась Раиса.

— Ладно, девчата, напугала меня Раечка до смерти, больше целоваться не буду, — кое-как совладал с собой Курков. — Счастливо! Учитесь на совесть и помните, мы на вас крепко рассчитываем!

И когда машина уже отъехала, он вытер тыльной стороной ладони губы и посмотрел на нее — видно, запал ему чем-то Раечкин поцелуй!

От чего больше всего устает сельский житель в Москве? Не от шума, не от движения людей и автомобилей, а от того, что не умеет смотреть сквозь людей, потому что каждый встречный для него еще остается человеком, которого хочется рассмотреть, понять и оценить. Поэтому, несмотря на свою бывалость, Ульяна Порфирьевна порядком устала, пока добралась до вестибюля большого учреждения.

Лифт без дверей, состоящий из непрерывной цепи кабинок, ползущих вверх и вниз, поставил ее в тупик. Она долго стояла возле него, не решаясь вступить в кабину, пока какой-то пожилой человек не сжалился над ней.

— Бабуля, а вы адресом не ошиблись?

— Нет, гражданин, сюда. — Ульяна Пор-

фирьевна прижмурила глаза, припоминая название, и по складам произнесла: — Союз... глав... жив... маш... комплект. Это где же будет?

— А-а, на шестом этаже, как выйдете, направо. Ну, смелее! — он поддержал старуху, когда она влезала в кабину.

И вот она, заветная цель, — на черном стекле золотыми буквами: «Союзглавживмашкомплект». И ниже: «Тов. Смагин Петр Иванович, член коллегии».

— Здравствуйте вам! — слегка поклонившись, бойко сказала Ульяна Порфирьевна. — За кем же я буду?

По очереди толкачей, сидевших в приемной, прокатилось оживление: такого коллегу они тоже встречали впервые.

— Этнографическая баба́нька! — шепнул толстый толкач тонкому.

— Мамаша, а вы, собственно, к кому и по какому вопросу? — секретарь недоуменно уставилась на нее. — Туда ли попали?

— Туда, милая, туда, — вздохнула Ульяна Порфирьевна. — К кому же мне идти, как не к Петру Ивановичу!

— Боюсь, долго ждать придется. Видите, сколько народу!

— А что поделаешь! Коечку мне в гостинице дали, командировочные идут — подожду, — посмеялась Ульяна.

— А тертая бабушка! — сказал один толкач другому.

В это время из дверей кабинета выглянул Смагин:

— Товарищи, я вынужден извиниться, всех принять не смогу, мне в Госплан надо.

И тут его взгляд упал на черную плюшовку.

— Тоже ко мне? — Смагин спросил скорее плюшовку, чем ее владелицу. — Н-ну, пройдите...

И пошла Ульяна Порфирьевна в заветные двери раньше всех!

Едва за ними закрылась дверь, Смагин не выдержал и пощупал рукав:

— Неужели до сих пор продаются? — хмыкнул он.

— Что, мамаше хотите?

— Нет, сестра поручала...

— Так это мы в два счета спроворим! Какой размер?

И вот тут Ульяна Порфирьевна промахнулась! Смагин нахмурился, сел за стол, пригласил сесть и ее, спросил официально:

— Какие у вас вопросы?

Ульяна, осознав промашку, тут же перестроилась и превратилась в просительницу.

— Та запурхались мы, Петр Иванович! Какие из нас комплектовщики! Ну там лес достать, стекла, шиферу... А теперь пошла такая спецификация — голова кругом! — она тем временем разматывала платок и доставала бумаги из-за пазухи.

— Что, лежачий колхоз? — спросил Смагин.

— Та не так шоб вовсе лежачий, — хихикнула Ульяна. — Видите, кого толкачом посылают?.. Эх, жили мы когда-то за эмтеесами. Как у Христа за пазухой! Народ там был грамотный, государственный — сверху донизу порядок, разум...

— А ты как МТС знаешь? — откинулся в кресле хозяин. — Поварихой была в бригаде?

— Я? — Ульяна несколько обиделась. — Да я всю войну с «Четезе» не слезала! И на комбайне «Коммунаре» стояла, потом и к Ангелиной нас возили, и в Антоновскую МТС, была образцовая, не слыхали про такую?

— Как не слыхал? Сам директорствовал, — совсем подобрел Смагин. — Ну, давай-ка свою бумаженцию...

— Вот заявочка. — Ульяна протянула бумагу и завела причитание над начальственным ухом: — Бесфондовые мы, вот наше горюшко, Петр Иванович... Всунулись в стройку посреди пятилетки — куда ни ткнись, все мимо нас запланировано.. Вы уж как-нибудь помогите...

Когда до Смагина дошел смысл заявки, лицо его налилось краской гнева.

— Ваньку валяешь на старости лет?! Лежачий колхоз — а что просите? Ты хоть имеешь представление, что такое электрощит? Это особый заказ заводу! Ах ты, проныра, думала на козе подъехать? Кто подучил? У кого мою биографию пронюхала?

В приемной толстый толкач ныл возле секретарши:

— Ах, Любовь Макаровна, Любовь Макаровна! Мы тут сидели-сидели... Парились-парились, а он эту бабку без очереди...

Смагин с пристрастием допрашивал перепуганную Ульяну:

— Сколько километров от станции до Антоновской МТС?

— Сколько? Даи нисколько! Три шага...

— Сколько тракторист получал на трудодень гарантированных?

— Два кило.

— Где стояло магнето у Эс-восемьдесят?

— А нигде! Не было его! Да что вы на ерунде ловите? Вот!

Ульяна шагнула к нему и протянула руки.

— Ими и заводили. Ты в этой конторе видел, чтоб у кого так руки были выделаны?

А руки у нее и в самом деле были такие, что подобных не сыскать было в этой «конторе» и у мужчин.

И Смагин устыдился.

— Прости... — он обнял ее за плечи, извиняясь за собственную горячность, и подвел к дивану. — Не сердись. Знаешь, сколько тут ходят и лепят горбатого? Объясни толком, зачем вам электрощит?..

В опустевшей приемной толстый добытчик, еще не потерявший надежды перехватить Смагина, вздыхал:

— Ну, старушка! Ну, божий одуванчик! Это же клещ!

— «Мы с тобой, товарочка, плунжерная парочка...» — вполголоса напевала Ульяна.

Они сидели на диване, и Смагин растроганно улыбался, кивая в такт частушке, вспоминая давние годы своей и ее молодости.

Был теплый и ласковый майский день.

Добрая сотня школьников под присмотром нескольких учителей трудилась на склонах Попова оврага. Малыши сажали желуди, ребята постарше забивали в дно оврага колья ветел и тополя. Еще одна группа под руководством Лихарева укрепляла начало оврага плетнями.

Курков, проезжая мимо на машине, специально остановился, чтобы поглядеть. Лихарев, завидя его, поднялся наверх.

— Далече собрались? — спросил он, обмениваясь рукопожатием.

— Фомин позвал... Ох, выгорит дельце — считайте, что вся комплектация по строительству будет закончена!

— А в чем дело?

— Завод «Машдеталь» хочет летний спортлагерь организовать, просит помочь с питанием. Ну, а мы в ответ попросим сделать нам шайбовые транспортеры для раздачи корма.

— Ну, дай бог нашему теляти волка съесть! — улыбнулся Лихарев.

— Это я телятя? — возразил Курков. — Я давно уже волк!

Вечерело. На выезде из города, на развилке возле указателя — «Черемшанка — 38 км» Раечка ловила попутку.

В подъехавшей машине оказался Курков.

— Ой! Никак сам Николай Алексеич! — обрадовалась Раечка. — Здравствуйте!

Она закинула две увесистые сумки назад, а сама уселась рядом с Курковым.

— Вот пофартило так пофартило! — сказала она, когда машина тронулась. — И два рубля сэкономлю! Или нет?

— Нет! Нынче я даром не вожу.

— Ой, как интересно! — пропела Раечка. — А какую же цену вы с меня потребуете?

Курков покосился на нее веселым глазом и усмехнулся:

— А чего у тебя в сумках набито? Мне бы червячка заморить...

— Ну, этого полно. Вы где-нибудь пристаньте.

Когда Курков увидел Раечкино угощение, разложенное на чистой тряпице на заднем сиденье, у него вырвалось:

— Мать родная!

— Вот вам помидоры, огурец, яйца... Кушайте, пожалуйста! С дому брала, да в кафе

перекусила, — объяснила Раечка это изобилие.

Курков впился в яйцо с хлебом, закусил помидором и даже застонал от наслаждения:

— М-м-м! Вовремя ты мне попалась! Не то помер бы!

— Какие пустяки! — повела Раечка головой. — Я думала, вы цену побольше запросите...

Курков торопливо проглотил кусок и погрозил ей:

— Но-но! Давай без глупостей!

Раечка томно вздохнула.

— Кому глупости, а кому-то ночь не спится... Заскучала я что-то. — И потянулась. — Так заскучала!

— Вот запустим комплекс — некогда тебе скучать будет!

— Так это днем. А ночью-то я туда не пойду!

— От холера! Что ж это ты при живом муже скучать надумала?

— А, муж! — отмахнулась Раечка. — Живем вместе, вот и муж... Иной раз поглядишь да и подумаешь: и чего ухватилась? Будто последних мужиков в очереди раздавали, побоялась — не достанется... А помните, как мы с вами целовались? — неожиданно спросила она.

— Когда? — удивился Курков.

— Было... как-то, — вздохнула Раечка. — С танцев провожали...

— А, кто в семнадцать лет не целуется... — уклонился Курков.

— А что, в тридцать уже не тянет? — хихикнула Раечка.

— Знаешь что? — нахмурился Курков. — Погуляй минут пяток, я покемарю. Что-то сморило меня, как бы с дороги не кувырнуться.

И он сладко зевнул.

— Да отдыхайте, отдыхайте, я и до дома довезу, — поскучнела Раечка. — Давно спим и «Жигуленка» во сне видим...

— Ладно, только поаккуратней, — и Курков снова прикрыл глаза.

Первое время Раечка ехала в некотором напряжении, осваиваясь с машиной. Потом, освоившись, она начала поглядывать в зеркальце на Куркова, явно обдумывая какую-то идею...

И когда справа показался овражный лесок, выползающий отдельными дубовыми деревьями на пологую луговину, Раечка вдруг плавно повернула на еле заметную боковую дорогу. Курков не проснулся.

Он проснулся от легкого прикосновения к волосам — это Раечка убрала с его лица свесившуюся прядь. Она сидела, прислонившись щекой к его руке, протянутой вдоль спинки сиденья, и неотрывно смотрела ему в лицо. Что она там видела? Семнадцатилетнего парнишку, поцеловавшего ее когда-то при провожании, или тридцатилетнего человека в лучшей мужской поре?.. Коснувшись его лица кончиками пальцев, она скользнула по бровям, разглаживая их, потом по щеке...

— Спи, — шепнула она, когда Курков открыл глаза. — Спи, Колянчик... Это я так называла тебя про себя, когда ты уехал... Поцеловал и уехал... А девочка ждала, ждала... И не дождалась...

Курков снова прикрыл глаза. А она продолжала так же гладить его.

Когда он снова открыл глаза, то увидел ее лицо совсем близко и вдруг потянул Раечку к себе. И с облегченным вздохом она подалась навстречу...

Возле райкома стояла черная «Волга», Фомин с Курковым о чем-то разговаривали.

Напротив сиял витринами новый универмаг. Курков уже собирался прощаться, но, нечаянно взглянув на противоположную сторону, осекся, рука повисла в воздухе...

Из дверей универмага, вместе с шумной толпой, выходила счастливая семья — по крайней мере, так она выглядела: улыбающийся папа, нагруженный сумками, улыбающаяся мама с коробкой и совершенно ошалевший от счастья сын, потому что ему только что купили настоящий хоккейный шлем, перчатки и клюшку. Это были Раечка, ее муж и их сын.

Курков быстро отвернулся, стал прощаться

с Фоминым, но было поздно: его уже заметил муж Раечки.

— Во! Сейчас я с ним поговорю! При секретаре райкома!

— Не надо, Петя! — Раечка попыталась удержать его.

Но Петя вырвал руку и устремился к начальству. Вид его не предвещал ничего доброго.

— Здравствуйте, товарищ Фомин! Вот хочу пожаловаться на своего председателя. Можно?

— Как, Николай Алексеевич, можно на тебя жаловаться? — усмехнулся Фомин.

Курков пожал плечами.

— Третий год — мимо рта ложка! В прошлом году, когда двенадцать тысяч центнеров намолотил — сказали: точно дадим! А пришли машины — и мою Лихареву отдали! А ему уже семьдесят... Он же не для себя, а для сына машину взял... Это как — порядок? — обиженно спросил Петр.

Фомин вопросительно глянул на Куркова, тот вздохнул.

— Все так... Но не могу я Лихареву отказать. Это для меня святой человек.

Раечке не было слышно, о чем они там говорят, и она уже вся извелась. Но вдруг она увидела, Фомин хлопнул ее мужа по плечу, тот засмеялся. Они обменялись рукопожатием, и муж направился к ней.

— Порядок! — еще издали кричал Петр.

На свинокомплекс прибыла первая партия чистопородных свиней с госплемзавода.

Визг свиней, крики понукавших, смех. Свиньи боятся, не хотят идти по сходням, и вот уже кое у кого появились лозины.

И тут же Раечка — она в белом халате — свирепеет:

— Брось лозину! Брось, кому говорят! Не смей бить!

— Та шо с ей робить, колы вона русского языка не понимает?

— Толкни тихонько, поймет! Я же объяснила про стрессфактор! Объясняла?

— Ага! У их нервы, а у меня шо?

Курков и Лихарев поодаль наблюдали за разгрузкой.

— Николай Алексеич, а что Райка все талдычит — стрессфактор, стрессфактор. Откуда он взялся? Сколько лет свиней водили и никакого фактора не было! — говорит Лихарев.

— Да ты же знаешь, Петр Семенович, что свинья самая нервная скотина на свете. Испугается ли, не понравится ей что-нибудь, соседка укусит — она начинает плохо есть. А плохо ест — значит, и корм идет впустую. Когда у тебя одна свинья — незаметно, а когда двадцать пять тысяч — это уже тонны корма и тысячи рублей.

— Етитская сила! — возмущается Лихарев. — Может, их еще с ложечки кормить?

— Надо будет, станем и с ложечки! Да не с простой, а с серебряной! — засмеялся Курков.

Потом он прошел внутрь помещения, блестящего свежей побелкой, еще необжитого, и поманил издалека Раечку, командовавшую распределением свиней по отсекам. Из-за визга и хрюканья почти ничего не слышно.

— Как живешь? — явно не зная, с чего начать, спросил он.

Раечка изумленно воззрилась на него.

— Ну вы нашли время!

— Придешь... ну... туда же?

— Не знаю, — вздохнула Раечка. — Что-то мне скушно так: захотели — позвали, а потом опять жди! Что это за любовь — по чайной ложке?

— Придешь? — нахмурился Курков.

— Не знаю!

— Я буду ждать! — он повернулся и пошел к машине.

А Раечка проводила его задумчивым взглядом, и непонятно было — придет она или не придет.

К вечеру Ульяна Порфирьевна ехала на своей «изыскательской». Рядом с ней в кабине сидела принаряженная Раечка.

— Ну и дура же! Ой дура! — спохватилась вдруг Раечка. — Останови, теть Уляш!

— Забыла что?

— Ну да! Фотку батькину! Сестра давно просила переслать.

Ульяна остановилась, Раечка вылезла и не-

спеша побрела в обратную сторону. Впереди маячил знакомый лесок.

Но поляна оказалась пустой, хотя можно было заметить колею от машины. Раечка побрела по ней, потом остановилась в нерешительности.

— Коля! — негромко позвала она.

Ответа не было. Она снова прошла по колее и увидела, что, сделав круг, колея поворачивает обратно. И тут ей стало так горько и обидно, что в пору было разреветься.

— Ко-оль.!

Ответа не было. Раечка пошла снова на дорогу, поникшая и печальная. Но тут из густого кустарника с ревом выскочил Курков, подхватил ее и закружил.

— А-а! Попалась! Будешь куражиться? Будешь?

— Вредный! Вредный! — Раечка, оторванная от земли, лупила его по спине кулаками, а Курков хохотал, очень довольный.

А между тем Ульяна Порфирьевна, проехав некоторое время и увидев впереди на много километров пустынную дорогу, решила почему-то вернуться. Она проехала мимо леска, впереди снова открылась дорога, но Раечки на ней не было, Ульяна Порфирьевна терялась в догадках, снова развернулась, около леска притормозила, увидела след на траве, и тут ее осенило. Нестерпимое бабье любопытство охватило ее, и вот из колхозного экспедитора она превратилась в сыщика.

Через некоторое время она узнала «Жигули» (Курков нарочно заехал с другого края леса, поэтому Раечка его не увидела), тут ее на некоторое время охватило сомнение, но любопытство победило, и она двинулась дальше. И вдруг Ульяна Порфирьевна застыла услыхав шепот, тихий счастливый смех. Осторожно присела и раздвинула ветки, глянула...

Что она увидела? Мы не узнаем. Мы только увидим на лице Ульяны Порфирьевны изумление, негодование, смех, но потом все победила грусть.

С тихой и грустной улыбкой, покачивая головой, побрела она, выбравшись из кустов, к своей «изыскательской».

Страда привела Фомина в колхоз Куркова. Николай Алексеевич вместе с ним приехал на ток, где уже вытянулись первые бурты еще неочищенного зерна.

Тут командовал Лихарев.

— Ну, Петр Семенович, с новым хлебом! — не то поздоровался, не то поздравил старика Фомин, пожимая ему руку. — По скольку получается с гектара?

— Двадцать три и семь, — ответил Лихарев.

— Неплохо, — удовлетворенно кивнул Фомин и сам себе добавил: — Плюс люцерна на поливе...

Он достал из кармана калькулятор и тут же на лавочке стал сводить хлебный баланс Куркова.

— Да я семь раз уже итожил, — усмехнулся Курков. — Впервые колхоз «Красное знамя» сможет обойтись своими кормами.

Фомин как-то загадочно посмотрел на него.

— Звонил утром Геннадий Иванович. Интересовался и твоими успехами. Я доложил, что комплекс отлаживается и скоро выйдет на проектную мощность. Правильно сформулировал?

Курков кивнул.

— Мне будто вживили этот чертов комплекс. Вот тут — кормоцех, сюда вогнали котельную, — Курков показывал то на сердце, то на печень. — Там репродуктор. И теперь все время там давит, тут жмет, здесь колет! А чтобы всюду порядок, чтобы почувствовать себя легко и свободно — ну, редчайшие минуты!

Когда Татьяна Сергеевна принесла дымящуюся кастрюлю с борщом и стала разливать его по тарелкам, Курков вдруг остановил Фомина, взявшегося уже за ложку:

— Стой! Кажется, вот!

— Что?

— Момент, когда нигде не болит и не жмет — редкая минута председательского счастья! И эту минуту надо почтить стопариком. Пока нет никаких новостей, а?

Фомин с сожалением посмотрел на него.

— Новости есть, Никола... Я ведь к тебе не столько обедать, сколько для серьезного разговора...

— Ну? — Курков сразу почувствовал неладное.

— Геннадий Иванович чего звонил? Обстановка с хлебом неважнецкая. Поволжье подгорело. Дон плана не сделает, целина-матушка надвое сказала. Короче, выручать — нам!

— С меня — ни грамма! — поспешно сказал Курков.— У меня плана на хлеб нет!

— Пять тысяч тонн, Никола...— тихо сказал Фомин.

Курков как будто лишился дыхания после удара под ложечку.

— Андрей... Как же ты можешь? — забормотал он.— Ты что — зарезать меня хочешь? Ведь все рассчитано давным-давно.

— Никола, поверь! — Фомин протянул руку и положил ее на руку Куркова. — Все понимаю! Тебе трудно, но и мне нелегко — я обещал дать полтора плана, хотя Геннадий Иванович просил подумать о двух. Не его инициатива, Москва просит... И если в этих обстоятельствах тебя освободить от сдачи хлеба...

— У меня нет хлеба! — заорал Курков и грохнул кулаком по столу. — У меня фураж! Ты слышишь? Корма! Сырье для комплекса!

В дверях мелькнуло испуганное лицо Татьяны Сергеевны и тотчас исчезло.

— Не кричи, — поморщился Фомин. — Это ты меня не слушаешь. Я тебе обещаю — весь твой хлеб вернется к тебе в виде концентрата. Не дадим сдохнуть ни одному свиненку — вот тебе моя рука и слово!

Фомин протянул ему руку, но Курков не принял ее.

— Нет, ты скажи, зачем это надо — пять тысяч тонн возить туда и обратно? Это же сколько горючего уйдет? И все для того, чтобы вбить себя в сводку? А почем мне этот концентрат вернется, ты считаешь? Туда — по четыре рубля, а обратно — по двенадцать! Ты что мне обещал, когда звал сюда? Такую помощь?!

Он вскочил и забегал по комнате.

— Ты хочешь снять коронку с одного больного зуба и надеть ее на другой! А это больно и бессмысленно! И я не дамся — не для того приехал!

— Не ори — соседей соберешь! — Фомин начал терять терпение. — Не надо мне объяснять, как это тебе невыгодно. Все знают и все понимают, но ... выхода нет! Если ты знаешь — подскажи!

— Не дам! — твердил Курков, сквозь стиснутые зубы. — Не дам и все! Что хочешь со мной делай! Это зерно ты можешь получить только со всем комплексом, понял? А я уеду к чертовой матери! Чтоб глаза мои не видели такого руководства!

— Значит, не договорились,— Фомин поднялся из-за стола, помолчал, опустив голову.— Бывает... Ладно, ночь — на размышление, утром — бюро... Будь здоров!

Он надел пиджак и вышел.

На ступеньках веранды сидела притихшая Татьяна Сергеевна.

— Извините, Татьяна Сергеевна,— развел руками Фомин.— Жизнь, черт бы ее побрал! До свидания!

И пошел за ворота, где ждала его машина.

В это время где-то на окраине села раздались звонкие удары в рельс.

— Ой, что это? — встревожилась Татьяна Сергеевна. — Неужели горит что-то?

— Горит, Татьяна Сергеевна! — Курков рывком встал.— Комплекс мой горит синим огнем...И я вместе с ним.

Пустынной в эту страдную пору улицей брел Курков, не отдавая себе отчета, куда и зачем он идет. Впрочем, нет, подсознательно он шел на звуки и вскоре увидел: два мальчишки лет по шести, вооружившись какими-то железяками, увлеченно лупили в обрезок рельса, висевший у старого правления — когда-то этот рельс созывал на работу. Может быть, в другое время Курков обязательно остановил бы баловников, а сейчас только глянул на них и прошел мимо.

Ноги сами вынесли его к месту, о котором он думал, — к комплексу. И долго стоял он так и смотрел на свое детище. За кирпичными стенами шла большая напряженная работа — двадцать тысяч живых существ требовали непрерывного внимания к себе, но снаружи было тихо и даже скучновато.

То ли Раечка увидела его, то ли сквозь стены почувствовала его состояние, но вдруг она выбежала к нему.

— Случилось что? — она замедлила шаги, оглядываясь испуганно по сторонам.

— Беда у нас, — тусклым голосом сказал Курков. — Зерно у нас требуют... Пять тысяч тонн.

Раечка потрясла головой, не соглашаясь, и вдруг застонала.

— Ой..! Ой..! Дура проклятая! Это же я накликала! Сама беды захотела! Думала, какая мне сейчас цена? Соскучился — пришел, а нет — так и ладно... Вот и придумала — случись беда, тогда бы он и узнал, что такое Раечка!..

Это наивное самобичевание тронуло Куркова.

— Ну, раз сама накликала, так и отведи, скажи, что делать-то?

Раечка, только что готовая расплакаться, вспыхнула и сверкнула глазами.

— А не давай ты ни грамма! Стой на своем! — потребовала она. — Что могут тебе сделать? С работы снимут? Ты на любом месте — все такой же будешь! А покажешь слабину — так и начнут тобой дырки затыкать всю жизнь! Не сдавайся, Коля!

Она вдруг замолчала, увидев что-то новое в его глазах.

— Ты что? — шепнула она, оглядываясь.

— Ох, и обнял бы я тебя сейчас!

— И я! — эхом откликнулась она.

— И поцеловал бы!

— И я!

— И откуда ты взялась такая?

— А я всегда была. Только ты, дурачок, не видел...

Фомин сидел в своем кабинете за столом и опять что-то высчитывал на калькуляторе, когда секретарь Валентина заглянула в дверь.

— Андрей Павлович, Курков...

Фомин вышел в приемную, пытливо взглянул на хмурое лицо Куркова, молча протянул ему руку и бросил секретарю:

— Мы в комнате Лукича. Народ соберется — зови.

И вышел, Курков за ним.

Когда они вошли в другую комнату, Фомин жестом предложил Куркову сесть в кресло, сам сел напротив, близко придвинув его.

— Только давай не собачиться, как вчера. Побережем нервы. Ты же понимаешь: дружба — дружбой, а служба — службой.

— Отпусти меня на один день! Не может быть, чтобы в обкоме меня не поняли!

— О чем просишь, Никола? — усмехнулся Фомин. — Отпустить, чтобы ты на меня жаловался? Ты бы отпустил на моем месте?

— Отпустил! — упрямо мотнул головой Курков.

— Недолго бы ты тогда продержался...

— Если видеть свою задачу только в том, чтобы удержаться... — начал Курков.

— Стоп! — Фомин похлопал его по колену. — Не заводись. Ты веришь, что я тебе друг?

— До вчерашнего дня верил...

— Вот ты какой!.. Ладно, чтобы и дальше верил, откроюсь, как на духу. Геннадий Иванович предупредил: будьте, говорит, осторожней с фуражом. Не то чтобы совсем не трогать, а осторожней. Но я посчитал еще раз и выходит, что без тебя полтора плана нам не сделать...

— Все хотят быть хорошенькими перед начальством! — скривил губы Курков. — Ты бы раньше посчитал, а потом соглашался.

— Ох и дуб! — вскочил Фомин. — Да меня не спрашивали! Меня обязали! А теперь мы можем решением бюро обязать тебя! Но я так не хочу! Я хочу, чтобы ты понял — упрямством можешь только повредить мне, себе и, если хочешь, будущему твоего комплекса!

Он снова сел и, наклонившись вперед, доверительным голосом продолжал:

— Ты что, Никола, думаешь, у нас с тобой противников нет? Думаешь, не шепчутся по углам: Фомин разделил район на любимчиков и пасынков. Куркову — все! Остальным — хрен да маненько. До сих пор я тебе помогал, помоги же и ты мне! Ну, Никола!

Курков глубоко вздохнул, но ничего не сказал. И Фомин принял это молчание за знак согласия.

Заседание бюро шло, как всегда, в кабинете Фомина. Члены бюро — за длинным столом во весь кабинет, остальные вдоль стены, на стульях.

— ...И мы поддерживаем инициативу товарища Куркова выступить со сверхплановой сдачей зерна. Это мужественное решение, товарищи, и оно далось Николаю Алексеевичу нелегко, потому что, как вы помните, этому специализированному хозяйству план по хлебу не доводился. Что ж, отдадим должное товарищу Куркову: хлебозаготовки всегда проверка зрелости...

Новость была до того неожиданной, что все сразу же повернулись в сторону Куркова. А тот сидел, опустив голову и разглядывая щели в паркете.

По всеобщему молчанию Фомин понял, что надо дать слово самому Куркову.

— Николай Алексеевич, скажешь пару слов?

Курков подошел к столу. Шел он, конечно, подписывать капитуляцию, но, когда увидел знакомые, внимательные, то злорадные, то сочувствующие глаза людей, с которыми он столько лет и воевал и дружил, дух сопротивления снова взыграл в нем.

— Все правильно! Но я прошу бюро вспомнить: в решении, которое мы принимали, было записано, что наш комплекс будет стоять на собственной кормовой базе. Поэтому продовольственного зерна у нас нет — у нас сырье для нашей свинофабрики. А раз заготовки — проверка нашей государственной зрелости, то и документ должен быть соответствующий — принципиальный, без липы. Поэтому предлагаю записать в решении, что колхоз «Красное знамя» обязуется сдать пять тысяч тонн фуражного зерна...

Если сообщение Фомина показалось неожиданным, то предложение Куркова вовсе было ошеломительным. Кабинет сразу наполнился гулом удивленных, оживленных и даже негодующих голосов. Сидящие вдоль стен комментировали:

— Вот жук! Как повернул!

— Страхуется Курок! Хочет в документе след оставить, мол, был фураж — и сплыл!

Фомин, коротко пошептавшись с сидевшим рядом с ним вторым секретарем Лукичом, прожег Куркова одному тому понятным взглядом, но выдержки не потерял:

— Я думаю, на спор о терминах нас товарищ Курков не собьет. Но обсудить — отчего же? Народ здравый, разницу в формулировках понимает. Кто хочет?

Сразу три руки тянулись к нему, но яростней всех требовал взъерошенный мужичок.

— Можно мне? Андрей Павлович, я скажу!

— Товарищ Лучков, — еле успел сказать Фомин, потому что тот уже стоял, потрясая кулаком.

— Демагогия! Вот что это такое! Он же хитрован, смикитил: такого решения мы принять не можем! За сдачу фуража в фонд хлебозаготовок никто спасибо не скажет. Даже наоборот — шкуру спустят и соли насыплют! А для чего он прикидывается, и ежу понятно — хочет, чтоб его от поставки освободили. А он зачнет свои миллионы считать.

— А восемь миллионов кредита ты за меня погашать будешь? — рявкнул Курков.

— Не-ет, браток, хозяйство вести — не штанами трясти! Хватит из других дуги гнуть! — надрывался Лучков. — Погуляй-ка и ты в нашей шкуре. Я вот третий год на овцах маюсь, такая планида! Сказали, пострадай за общество, и я страдаю: третий год клуб не достроюю. Так долго это будет — чтобы у одного из горла лезло, а другой...

— Не горюй! — насмешливо прогудел кто-то из угла. — В среднем по району будет нормально. Как в той больнице: у одного температура сорок, а у другого — тридцать два, в среднем по палате тридцать шесть. Порядок!

Фомин стучал по графину, но голоса продолжались:

— Баланс, конечно, нужен...

— Равные возможности — вот что нужно!

— А что? На бескормице выравнивать, да?

— Хлеб родине — первая заповедь! — крикнул напоследок Лучков. — Исполнять ее должны все! А он расселся на своем комплексе, как на троне, — принц среди нищих! «Не троньте меня»!

Посмеялись. Потом смех покрыл голос Ротова:

— Заповедей много! Есть и такая — не пожалей вола ближнего своего...

— Хочешь сказать, Кирилл Львович? — спросил Фомин, довольный в общем, как ему показалось, дружным отпором Куркову.

— Курков в чем, по-моему, прав? — поднялся Ротов. — Не гоже нам самих себя дурить: все одно из его зерна хлеба никто не испечет. К нему же вернется, только втрое дороже. А мы хоть и злимся на него и завидуем, да только комплекс он не на пустом месте возводил. Черта лысого он бы построил, если бы от нас не отрывалось... Так что комплекс-то этот наш с вами тоже. Курков же за нас мясо будет сдавать...

— А что ты предлагаешь? — спросили его.

— До конца не додумал, — вздохнул Ротов. — Кто на войне был, помнит: гвардейцам всегда был лучший паек... Разбросать бы его зерно по хозяйствам — тонн по триста, триста пятьдесят... Хорошее дело бы сделали...

— А за что это я должен евонных свиней годовать? — взвился Лучков. — Какой гвардеец нашелся! Не согласен! Я на баранине сижу, а она всю дорогу в убыток! Вот давай махнемся: я на твой комплекс сяду, а ты моих баранов попаси! А? Хочешь?

— Да я тебя зарежу лучше и в тюрягу сяду, а к комплексу не подпущу! — процедил Курков.

Грянул хохот.

Лукич тихо сказал Фомину:

— Не бюро — новгородское вече!

А Курков тоже, не дожидаясь разрешения, вскочил:

— Товарищи! Братцы! Дорог мне этот комплекс как не знаю что! Но даю честное партийное слово — готов отдать его... ну хоть Кириллу Львовичу! Лишь бы освободили бы его от поставок раз и навсегда! В этом — идея комплекса, а иначе не надо было затевать...

Фомин вдруг громко объявил:

— Вопрос откладывается! Перерыв!

Однако вече не утихло и в коридоре, где собрались курильщики. И хотя Курков не курил и даже отмахивался от дыма, желая уйти, Ротов крепко держал его за рукав, не отпуская:

— Не-ет, Алексеич, ты не сам в передовики выбился — тебя Фомич назначил!

— Что ты этим хочешь сказать? — нахмурился Курков. — Никакой липы у меня нет!

— Это верно, липы нет, потому что ты — смог! А вот как бы ты смог, если бы не дали тебе зеленую улицу?

— Кому-то должны были дать. Это же маневр силами района.

— Вот и помни, что района... А район — это мы...

— Что-то перерыв затягивается! Сколько ж можно? Ведь уборка идет...

— Не сечешь? Созванивается Фомин...

Подошла Валентина.

— Николай Алексеевич, вас зовет Андрей Павлович.

Фомин сидел за своим письменным столом, но это был совсем не тот человек, каким его видели до сих пор. Теперь словно глухая, непроницаемая перегородка отделила его от Куркова.

— Так вот, Николай, — глухо сказал он, отделяя слова и не поднимая глаз от стола. — Зерно ты сдаешь. Пять тысяч тонн.

— А я могу сдать и десять! — мгновенно отреагировал Курков. — Вместе со всей требухой и стенами! Заявление готово!

— И останешься на комплексе. Никаких заявлений мы от тебя не примем. Освободить же тебя от должности мы сможем только вместе со всеми партийными обязанностями. Тебе все ясно?

— Все! Я пошел! — заиграл желваками Курков. — Ответ — завтра.

— Сейчас! — хлопнул ладонью по столу Фомин.

— Завтра! — заорал Курков и выскочил за двери прежде, чем Фомин успел сказать что-нибудь.

Но из предбанника, как называли приемную районные остряки, Курков вышел как ни в чем не бывало.

— Ну что? — спросил его Ротов.

— «Я ехала домо-ой...» — пропел Курков вместо ответа и устремился дальше.

— «Душа была полна-а...» — так же ответил он еще кому-то и стал спускаться по лестнице.

А на лавочке возле стоянки машин, ждал его Гардт, и это было Куркову совсем некстати, потому что душа его требовала сейчас только одиночества.

— Простите старику навязчивость, Коленька. Не утерпел. Дело в том, что я позвонил вам утром и Татьяна Сергеевна сообщила мне такое. Может, она ошиблась? Или правда?

— Что правда? — Курков снова взял себя в руки и принял беззаботный, чуть фиглярский тон. — Что хлеб сдавать надо? Какая же это новость — всю жизнь сдавали! — Он шикарным жестом открыл дверцу «Жигулей»: — Прошу!

Очень не нравился Гардту этот тон, но он без колебаний сел. Машина, резко набирая скорость, вывернула на дорогу.

И вскоре они уже катили по большаку, стрелка спидометра приближалась к ста двадцати.

— Все нормально, Александр Николаевич! Все идет по накатанным рельсам. Единственное, чего я не могу понять, это кто, где и когда отменил решения мартовского Пленума? Но жизнь — это школа-многолетка, а выпуск из этой школы — только вперед ногами. Значит, нет предела для обучения!

— Много ли сдавать? — попытался сбить его с этого тона Гардт.

— Пустяки! Любую половину!

— Чего?

— Ну половину фуража он сдаст, а потом будет обратно с элеватора таскать... по чайной ложке...

— Кто — он?

— А я знаю? — пожал плечами Курков. — Может, она, а скорее — оно... Надеюсь, вам не надо объяснять — я сдавать не стану!

Гардт замолк, оценивая, что из этого может выйти. Машина бежала дальше, мимо жнивья, овражков, а Курков с той же лихой беззаботностью говорил:

— И вот я вхожу в спальный вагон, а там — барин, вальяжный такой, ко всему миру снисходительный, кейфует... Вот он-то мне и объяснил смысл жизни. Как вы думаете, кто он? Рубщик мяса в гастрономе! И получается, что хозяин жизни не тот, кто мясо выращивает, а тот, кто его рубит!

Курков вдруг затормозил и стал вылезать из машины. Гардт вышел следом. Они оказались у Попова оврага, почти на том месте, где был у них когда-то разговор о земле.

— Перед этой землей у меня больше долгов нет, Александр Николаевич. Что смог, сколько успел — заплатил. Глядите!

Склоны, ведущие к оврагу, были прошиты рядками взошедших дубков, еще маленьких, но дружных. Низину оврага уже задернило, дали побеги колья, вбитые в дно оврага, кое-где проросли даже плетни, укрепляющие самое начало бывшего смыва.

— Вот! Все три оврага, что были на моей территории, остановлены. Надзор, догляд, посадки... Лет через десять зашумит здесь лесок... Дичь заведется... Вот только как дожить?!

И Курков со всего размаха шарахнул кулаком по капоту. Тонкое железо «Жигулей» вмялось под ударом. Курков провел руками по вмятине, словно хотел расправить ее, и вдруг рухнул на капот, уткнувшись лицом в руки.

Гардт страдал, переминался с ноги на ногу, деликатность мешала ему дотронуться до Куркова, хотя ему очень хотелось обнять его и как-то утешить.

— Терпение, Коленька... Высшая крестьянская добродетель. Такое ли переживали...

— Душу из меня вынули! — поднял Курков мокрое лицо. — Пусто у меня внутри! Я больше ничего не хочу!

Гардт легонько погладил его по плечу.

— Это пройдет, Коленька... Поверьте мне... Тяжело вам? Значит, это душа ваша мучается, и никто ее из вас не вынул. Вы, Николай Алексеевич, счастливый человек...

— Я?

— Вы! Потому что дано вашей душе болеть и мучиться... А ведь многие обходятся: пересмеются, анекдот сочинят, отвернутся... Никуда вам от этой земли не уйти. Вы ее надежда и опора. Если не вы, то кто же, Коленька? Кто, если не вы?

Человек двадцать собрались возле дома Куркова. Настроение, как на похоронах, разговаривали тихо и безнадежно:

— Вот Ульяна-то наша, пройдисвет, знаете, что предлагает? Яблок набрать — и на целину. За тонну яблок — три тонны зерноотходов взять можно.

— За морем телушка — полушка, да перевоз...

— А Лихарев считает, что еще два укоса люцерны можно снять. А потом — на витаминную муку и на концентрат сменять. С руками, говорит, оторвут!

— Надоело вывертываться! Ох как надоело!

— А что делать? Всю жизнь вывертываемся!

— А старичок-то, профессор который, слыхали, что советует? Без промедления просо сеять! Может, говорит, вызреть... Главное, время не упустить.

— А что? Весна была поздняя, июль дождливый, значит, осень будет теплой...

— Так он же профессор, стало быть, понимает...

— Тихо, вон он идет.

Гардт подошел быстрой походкой, окинул всех взглядом и поклонился общим поклоном.

— Здравствуйте. А почему здесь, а не в доме?

— Да не хочет он разговаривать...

— Обидели его сильно...

— Не время обижаться! — строго сказал Гардт. — Не время. Заходите-ка, друзья... ну, хотя бы во двор. Заходите, заходите! На мою ответственность!

И распахнул калитку. Собравшиеся переглядывались, мялись, но все же потянулись во двор.

Курков лежал на диване, лицом к стене, а возле него сидела на стуле и томилась Ульяна Порфирьевна. Лихарев, вздыхая, стоял у печки.

Вошел Гардт, быстро переглянулся с обоими, те ответили ему полной безнадежностью.

И вдруг Гардт закричал тонким неестественным голосом:

— Встаньте, Николай Алексеевич!...

Спина у Куркова дернулась, но он так и не повернулся.

— Вы меня слышите? Я вас спрашиваю — слышите?

— Ну, слышу... Только зачем это?.. — все еще не оборачиваясь, промямлил Курков.

— Так вот, если вы хотите, чтобы я не потерял к вам полностью всякое уважение, вы встанете!

Курков встал, небритый, опухший, в измятой нижней рубашке. Гардт с отвращением оглядел его с ног до головы и скомандовал:

— Галстук!.. Рубашку!.. И — бриться!

И когда Курков вышел на крыльцо, он предстал перед односельчанами почти уже таким, каким они его привыкли видеть. А они подались ему навстречу, глядели во все глаза с надеждой, сочувствием и ожиданием. А в затылок его все еще прожигал гневный взгляд Гардта, и Курков, чувствуя этот взгляд, невольно оглянулся.

— Что? Стыдно? — язвительно шепнул старик.

Курков сошел с крыльца и охрипшим, севшим голосом сказал:

— Простите, братцы... Слабину дал... Ладно, заходите, будем кумекать...

И хотя ничего еще не было решено, все сразу повеселели, оживились и повалили в дом так, как будто их звали к праздничному столу. Кто-то обнял Куркова за плечи.

А из-за забора смотрела на него Раечка, еще больше казнясь тем, что не может быть сейчас вместе со всеми.

**Часть вторая**

# Опора

Прошло несколько лет. Село преобразилось.

К вечеру дождь стих, и народ вышел на улицу — кто в клуб, кто на танцы, кто просто так погулять. Шли молодые пары, с колясками, молодежь табунилась стайками или то и дело проносилась на мотоциклах — и все это ревнивым глазом видел Ротов, проезжавший по улицам на «Уазике».

«Уазик» проехал мимо двухэтажной современного проекта школы с большой спортивной площадкой. Вечером школа превращалась в музыкальную: из распахнутых окон неслись то звуки скрипки, то пианино. Больше всего народа было, естественно, на центральной площади, окруженной ртутными фонарями (каждый такой светильник стоил тонну зерна — знал Ротов). Три здания возвышались среди молодых лип и оформляли собой площадь.

Дворец культуры, украшенный мозаикой, комбинат бытового обслуживания с неоновой надписью и новое правление колхоза — эти здания могли бы украсить любой город.

Сын Ротова, сидящий рядом с ним, — обыкновенный «джинсовый» мальчик, каких теперь полно и в деревне, — с жадным любопытством оглядывался по сторонам, все примечал и наконец не выдержал:

— Папк, а отчего у них, как в городе? Ты же и Герой, и работаешь давно, а у нас...

— Может, слишком давно. — Ротова угнетало что-то. — А вот и хозяин... Ты посиди пока... Он остановил машину, вышел и пошел навстречу Куркову.

— Я чего приехал, — смущаясь, начал Ротов, поздоровавшись. — Не возьмешь в интернат моего младшего? — кивнул он на сына. — Парнишка бредит физматом, а из нашей школы ему не поступить...

— Ну, почему так уверенно? — благодушно спросил Курков. — Если с головой — поступит.

— Голова-то, как сундук — ее заполнить надо. Был у меня математик путный, да год как к тебе сбежал.

— Лисичкин? А я и не знал, что он от вас. — Куркову стало неловко.

— Не держатся! — вздохнул Ротов. — Историчка — английский ведет, ботаник — географию... Вот такая селюёвина, как ты говоришь.

— Какой может быть разговор! — заторопился Курков. — Не журись, Кирилл Львович! Устроим!

— А все ж пакостно! — признался Ротов. — Про меня никто не скажет, что я свой кусок под одеялом ел. Что у людей — то и у меня. А вот на старости лет оскоромился — сыну своему особый пай выкраиваю. Да ведь жалко же парня! Способный, сукин сын!

А «сукин сын» зябко ежился на холодном ветру, подняв воротник курточки, и его впрямь было жалко.

По цехам свиноводческого комплекса ходила экскурсия: Курков, Фомин и трое мужчин. Экскурсанты были в белых халатах, пластиковых бахилах, им бы еще марлевые повязки — и они гляделись бы, как хирурги.

Сначала пояснения давала им Расчка, тоже в халате, но без бахил. Однако за хрюканьем свиней и поросят слов было не разобрать.

Потом гости перешли в откормочный цех, и здесь шум оказался на два порядка выше. Было как раз время кормления. Пояснения давал молодой человек в очках — видом своим больше смахивающий на учителя.

А после этого гости с Курковым и Фоминым сидели и жарились в сауне.

— Хорошо! — крикнул от удовольствия гость. — Много там накачало?

— Сто пятнадцать! Не дымишься?

Другой гость возвращается к главной теме:

— Сколько у вас чистого дохода с гектара?

— По прошлому году — триста двадцать рублей.

— А у остальных?

Курков пожимает плечами, смотрит на Фомина, и тот без особой охоты отвечает:

— По-разному: кто восемьдесят, кто девяносто вытягивает...

Гости переглядываются.

— Ясненько... Тонна зерна, если ее через свинью прогнать, сколько принесет?

— Сто сорок рублей, — отвечает Курков.

— А у других, значит, — сороковка... Надо думать, процентов тридцать чистой прибыли по району Николай Алексеевич дает?

— Он, — кивает Фомин.

— Ясненько...

— А что вам, собственно, ясненько? — заводится Фомин. Ему не нравятся взгляды, которыми то и дело обмениваются гости.

— Да так, в одном месте — ясные зори, в другом — тихий закат...

Фомин хмурится, но ответить не успевает, один из гостей срывает полотенце с головы (надетое, чтобы волосы не горели):

— Ух! Все! Запалился! — и кинулся из сауны в бассейн.

Все последовали за ним.

А потом в махровых купальных халатах (тоже шик неслыханный! — недаром один из гостей все щупал материал) все сидели в специальном помещении для отдыха, отделанном деревом, и пили чешское пиво.

— Да-а, Николай Алексеевич, житуха у вас — кудрявая!

— Мини-рай! Пивко чехи поставляют?

— Презент. От делегации. Берег для почетных гостей... Я уже и сам не знаю, кто я: председатель или гид на выставке? — усмехается Курков.

— А ты не ежься! — замечает недовольно Фомин. — Какой застенчивый стал! Даром, что ли, тебе это досталось? Целую пятилетку пупок трещал! Здесь показухи ни на грош. И сауна эта не для начальства, а для всех. В этот колхоз — очередь. Мы даже запретили ему брать людей из своего района, вот такие пироги... А уравниловка — одно одеяло на всех — это не метод в эпоху НТР!

— Да-а, задачка! — соглашается гость. — Всем сестрам по серьгам — бедно. Все сережки одной сестре — тоже не гоже.

Потом за гостями приехал Ротов. Фомин совсем уже собрался было ехать со всеми, но в последний момент, глянув на Куркова, который только старался быть веселым и оживленным, раздумал.

— Кирилл Львович, ты поезжай я догоню!

Машина уехала, Фомин подошел к Куркову.

— Расстроили тебя гости?

— А тебя нет?

— Тоже мне эксперты! — с досадой повел головой Фомин. — Ничего лучшего современная технология животноводства пока не придумала. Будем держаться того, что есть, и стыдиться тебе нечего. Ты думал о наращивании комплекса?

— Думал, — вздохнул Курков. — Андрей, но они же правы. Скорость эскадры определяется самым тихоходным судном. Сколько у вас в районе таких тихоходов? А надо, чтобы таких колхозов, как наш, в районе было пять, десять... Я ведь у тебя сейчас, как витрина магазина. А в магазине что?

Фомин нахмурился.

— Тебе не кажется, что ты все чаще и чаще начинаешь думать за меня? Давай все-таки так — я буду думать о районе, а ты о своем колхозе. Комплекс стоил тебе восемь миллионов, а теперь всего за два ты можешь удвоить выход свинины. Сама экономика подталкивает тебя наращивать мощность — это же еще три миллиона рублей прибыли!

— Есть такая песенка, — вздохнул Курков. — Ни прибыли, ни убыли не станем мы считать!.. Андрей, что-то мне не по себе от моего богатства. Ведь это стыдно — быть сытым среди голодных!.. Хоть голодных теперь и нет, это я в переносном смысле...

— Тьфу! Лев Толстой! Кретин! Святоша!.. Ладно, это не последний разговор, я с тебя живого не слезу!

И рассерженный Фомин пошел к машине.

По грунтовой дороге катили синие «Жигули». За рулем сидела Раечка, а рядом Курков. Когда навстречу им показался какой-то самосвал, Курков отвернулся, делая вид, что ищет чего-то на заднем сиденье.

— Не вертись, — улыбнулась Раечка. — По этой дороге наши не ездят.

— Даром, что ли, две пары штанов истер в президиумах? — проворчал Курков. — Многие знают... Не надо было на твоей ехать, застрянем еще... Или докатаемся... до скандала, — нудил Курков.

Раечка с усмешкой глянула на него сбоку и затормозила.

— Повернуть обратно?

— Да чего уж... Раз поехали... Лук-то тебе нужен?

— Удивляюсь я на тебя, Колян! — вздохнула Раечка. — Неужели думаешь, что про нас

никто ничего не знает! В деревне, что в аквариуме, — все видно. Это тебя еще уважают и помалкивают, а мне-то бабы давно уже глаза истыкали...

— А что Петро? — испугался Курков.

— Я не мужа... Я сына боюсь, Колянчик! — вздохнула Раечка. — Если бы не сын — давно бы ты у меня в уздечке был! — засмеялась она, потрясая крепким кулачком, и тронула машину.

Наконец показалась их цель — старое село, протянувшее свои улицы, плетни и садочки по давно обжитой прадедами долине.

Приспособленная под склад церковь со следами пуль и осколков, машинный двор — некрополь механизации, где прорастали стеблями полыни ржавые остовы старых машин — Курков давно отвык от подобных зрелищ, и оно вызвало у него сложную смесь брезгливости, досады и сочувствия.

В стареньком правлении, где полы не мылись с месяц, через полуприкрытую дверь Курков услыхал яростный спор:

— Бумагу писали? Печать ставили? — кричал голос с акцентом. — Договор был — десять тонн колхозу, а остальное — нам!

— Нет, Ким, нет, — возражал голос Лучкова. — На месте все продашь по двадцать семь копеек! Крайняя цена — тридцать.

— Ты моей крови хочешь, да? Я всех родственников привез. Я солнца не видел, по пятнадцать часов на коленях ползал!

— А воду кто тебе давал? А земля чья? Так что права не качай!

— Ты — не хозяин! Ты больше четырех тонн взять не можешь. Ты всегда нищим будешь! Ты только отнимать умеешь!

— Поори, поори! Участкового позову!

— Я сам к прокурору пойду!

Взбешенный человек с узкими восточными глазами вылетел так, что чуть не сбил Куркова.

Не очень приятно было Лучкову, что богатый сосед стал свидетелем такой сцены, да деваться некуда.

— За что драчка? — спросил Курков, здороваясь.

— Лук, понимаешь, нанялись растить. Да такие черти, что ни посадят — все у них «Жигули» вырастают! У меня-то кадры те еще остались: тюха, матюха да колупай с братом — больше четырех тонн не вытягивают. А этим — десять дал, так они двадцать пять выгнали! Ну и ... ободрал я его, как белку!

— Договор-то был? — укоризненно качнул головой Курков.

— Ну, был, — неохотно признал Лучков. — От добра, что ли, злодеями становятся? Я три месяца в банк не езжу — пусто!

— Стало быть, на следующий год к тебе за луком не приезжать? — вздохнул Курков.

— Тебе-то мешок всегда найдем. Ладно, пошли, пока склад не закрыли, — двинулся он к двери.

На улице, когда они направлялись к церкви, Лучков снова пожаловался:

— Обезлошадел я совсем! У тебя коробки скоростей, хоть старенькой, для «Уазика» не найдется?

— Поищем.

— Стойте! Стойте! — раздался крик.

К ним бежал мальчик-подпасок.

— Дядь Саш, беда! Ой, с дядькой Степаном!.. Совсем скрутился, кровью блюет, по полу катается...

— Так чего ж ты к нам? В медпункт надо! — недоуменно сказал Курков.

— Какой медпункт?! — сморщился Лучков. — Фершал от нас месяц как убег... И везти не на чем — все в разгоне. Язва у него, у Степана... Не дай бог — прободение...

Курков громко свистнул и помахал рукой, подзывая машину.

Чабанская «точка» (кошара, денник, колодец с журавлем, мазанка) примостилась на длинном пологом скате. Блеяли овцы в деннике, с утра еще не выпущенные.

«Жигули» подъехали прямо к дверям мазанки. Лучков и Курков вбежали в полуоткрытые двери и вскоре вынесли худого, бледного мужика, весу в нем почти не было.

— Федюшка, выпусти овец. Давай, милый, как-нибудь один сегодня управляйся, завтра подмогу пришлю, — попросил Лучков подпаска.

Тот кивнул и побежал выпускать овец.

Курков сел за руль, рядом с ним Лучков. Раечка со Степаном, который был без сознания, сзади...

Курков ехал — словно нутром ощущал ямы и бугры. Больной сперва отзывался стоном на каждый толчок, потом притих. Раечка держала на коленях его голову и приговаривала:

— Ну, потерпи, родненький... Скоро тебе укол сделают... Отпустит... Ой, Николай Алексеич, да у него руки ледяные! Гони уж, чего ползем?

— «Гони»!.. Тут неизвестно, что хуже, ползти или трясти.

— Как в Ессентуки съездит — человек, — виновато вздыхал Лучков. — Да ведь с отарой... Все на сухомятке... А чабан золотой!

И вот на дороге яма, заполненная водой.

— Ну, господи, благослови! — Курков примерился и двинулся вперед по своему прежнему следу.

Но на этот раз не вышло — машину повело вправо и она соскользнула в лужу. Чем больше газовал Курков, пробуя и малый газ, и большой, машина все глубже и глубже увязала.

— Приехали!.. Давай толкать!

Лучкову было чуть легче, на нем сапоги, а Курков только снял туфли и подвернул брюки. Раечка пересела за руль.

Летели из-под задних колес потоки жидкой грязи, и как ни уворачивались от них Курков с Лучковым, она забрызгала их чуть не до пояса. Наконец они выволокли машину из лужи.

Дальше вестибюля их не пустили. Больного положили на каталку, но тут спустился хирург, склонился над чабаном, приоткрыл веки, сунул руку под рубашку и подошел к Куркову.

— Поздно, Николай Алексеевич...

— Нет! — вскричал Курков. — Давайте реанимацию! Может, кровь нужна? Что еще можно?

— Это уже не клиническая, — покачал головой хирург. — Остыл он...

— Как же мне домой к ним идти? — простонал Лучков. — С такой вестью!

Никто не ответил ему — все молчали и каждый ощущал свою вину перед умершим...

Раечка переоделась в старенькое платьице, чтобы мыть машину, и вышла во двор. Изгвазданный «Жигуленок» ждал ее перед домом. Раечка подключила шланг к крану, вывела его на улицу — и все делала как во сне. Она постояла перед машиной, потом сообразила, что сначала надо снять чехлы и вымыть ее изнутри.

Едва она взялась за тряпку, подошел муж. Похоже, что Петр уже все знал — лицо его не предвещало ничего доброго. Он заглянул внутрь машины и ужаснулся. Потом молча взял жену за руку и втащил ее во двор.

— Ты что же, падла, уже в открытую с ним катаешься?

— Мы больного везли, — вяло ответила Раечка.

— А ты кто — скорая помощь? Что с машиной наделала?!

— Опомнись, Петя, человек же умирал!

— А тебя туда каким ветром занесло?

— За луком ездила.

— За лу-уком? Ах ты... — он снова схватил ее за руку. Раечка вырвала руку и попятилась.

— Только тронь! — угрожающе сказала она.

— А ты, падла, думаешь, я с тобой цацкаться буду?! — наступал на нее муж. — Ты мне машину языком вылижешь!

— Только посмей!... Куркуль проклятый!... Я... Я ее и вовсе сожгу! Только посмей!..

— Не сожжешь! Там и твои три тысячи...

И со всего маха хлестнул ее по лицу.

Взвивается в ночное небо яркий столб пламени! Это горит машина, выведенная за крайние дома улицы. Играют отблески на домах. Сбегаются люди. Кто-то удерживает Петра, рвущегося к машине...

— Куда? Взорвется ведь!..

— У-у, подлюка! Люди, что же это делается? А? Родная жена! — почти выл Петр. — Убить ее мало!

А в другой группе сокрушенно переговаривались:

— А страховка-то, страховка? Как же теперь?

— А вот будет им страховка!..

Ухнул взрыв, это взорвался бензобак.

Стук в окно поднял Ульяну Порфирьевну с постели.

— Кто там? — она вгляделась и распахнула окно.

— Теть Уляш, пусти переночевать! — и, не дожидаясь ответа, Раечка полезла в окно.

— Ты что? Вот чумная! Ба-атюшки, да с ружьем! — поразилась Ульяна Порфирьевна. — Ты уж не грабить ли меня собралась?

— От Петьки спрятала... Убьет! — Раечка была как в сильном ознобе, говорила отрывисто, чуть не клацая зубами. Двухстволку она сунула под стол. Ульяна зажгла свет, и тут же Раечка поспешила закрыть окно и задернуть занавески. Потом метнулась на кухню.

— Пойдем отсюда! Вдруг увидит!

Ульяна, покачивая головой, пошла за ней следом.

— Что натворила, лихая голова?

— Машину спалила! — Раечка вздрогнула и оглянулась на окна.

Ульяна всплеснула руками.

— От холера! От чума!.. За что?

— А пусть не дерется!

— А ты что же думала? Ты будешь гулять, а он терпеть?! Да таких мужиков топить надо, как котят, чтоб мужскую породу не портили!

Раечка вдруг засмеялась нервно, прерывисто.

— Ничего... терпел... А вот машину ни за что не вытерпит, куркуль!.. Я его знаю! Теперь — все!

— Ну, ладно, — зловеще протянула Ульяна. — Свою судьбу ты красным петухом порешила... А об Николае Алексеевиче подумала? Думаешь, его этот петух не клюнет?

Раечка со страхом уставилась на нее, это ей не приходило в голову.

— Черт знает что! — гремел Фомин, расхаживая по кабинету. — Леди Макбет... Черемшанского уезда! Мы с таким трудом машины выбиваем... делим их — с обидами, со скандалами, а она — жечь?

— Да-а, — с горечью протянул Курков. — Интересное время наступило — ну, никто, никто не подумал, что же у человека на душе должно твориться, если он... Все только машину жалеют!

Фомину стало неловко, поэтому он с удвоенной силой накинулся на Куркова:

— А я тебя, остолопа, жалею! Мы же хотели тебя по итогам пятилетки к Звезде представить. А теперь как? Ну, как, скажи? — и недоумение его было вполне искренним.

— Если не знаешь, чего же говорить? — буркнул Курков. — Я-то думал, прошли те времена, когда в райкомах обсуждали, кто в какой постели спит...

— Кто это тебе сказал? А если у меня вот тут жалоба, — Фомин постучал по папке, лежащей с краю стола. — Официальная, от мужа — как я должен реагировать?

— Считай, что среагировал. — Курков встал. — Я могу идти?

— Ты что? И разговаривать не хочешь? — прищурился Фомин.

— Об этом нет!

Фомин понял, что нашла коса на камень, и смягчил тон.

— Ладно, садись, я же по-дружески!..

— А для дружеской беседы не вызывают в кабинет, — непреклонно ответил Курков, оставаясь стоять.

— Ох, Курок, Курок! — покачал головой Фомин. — Трудно с тобой становится! То ли ты блажной, то ли чудной, то ли шибко вольный. Ничего не боишься, а?

— А чего я должен бояться? Я боюсь с делом не справиться, все остальное — от лукавого...

— Ладно, поговорим о деле. Думаешь наращивать комплекс?

— Не надо его наращивать! Работает хорошо и слава богу! А начнем экспериментировать — загубим.

— А мясо откуда брать? — стукнул кулаком Фомин. — Новая пятилетка подходит! Я спать ложусь и встаю с одной мыслью: как увеличить выход мяса, а ты в толстовство ударился, богатства боишься?

— Больше всего я боюсь разрушить то, что с таким трудом налажено. Комплекс нарастить — не проблема, проблема, чем тех свиней кормить. Ты мне еще десять тысяч пашни откуда возьмешь?

— Возить корма будем!

— От кого же ты хочешь их возить? — засмеялся Курков. — От дяди Васи или дяди Сэма? Я на такие авантюры не пойду! У меня будет свиней ровно столько, сколько я смогу прокормить. Все остальное — чистейший волюнтаризм, Андрей, и не советую тебе становиться на такой директивный путь — голову сломаешь! Не мне — себе!

И, увидев бешеное лицо Фомина, добавил:

— Считай, что это я тебе чисто по-дружески сказал, — и засмеялся. — Так что — квиты!

Но Фомин даже не улыбнулся.

Курков и Раечка поселились в новом многоквартирном доме, построенном при комплексе. Мебели еще никакой не было, только стояли раскладушки, одежда висела на гвоздях.

Раечка кормила Куркова обедом на кухне. Тут тоже еще ничего из мебели не было, кроме двух старых табуретов, и вместо стола им служила газовая плита.

Курков съел ложку борща, вторую и, увидев напряженный взгляд Раечки, кивнул:

— Вкусно.

— Тут фасоли нет и перцу сладкого...

— Все равно вкусно. Борщ можно варить по десятку рецептов.

— Ой, Колянчик, ты мне лучше говори правду, а я научусь не хуже твоей Татьяны Сергеевны, вот увидишь!

— Трудновато тебе будет... Татьяна Сергеевна-то дома сидела... и вообще — зря ты у меня не захотела жить...

— А ты прямо не можешь без своей дорогой тетеньки! — скривилась Раечка.

— Ох, и язва ты! — вздохнул Курков.

— Язва! — призналась Раечка, припадая к его плечу. — Ну, ничего, ты потерпи, Колянчик, я научусь...

— Ладно, — благодушно ответил Курков, принимаясь снова за борщ.

Раечка тоже взялась за ложку, но тут в дверь постучали и она пошла открывать.

За дверью стоял ее муж.

Увидев его, Раечка напряглась, хотя старалась виду не подавать. Петр уставился на нее тяжелым взглядом и долго молчал, наконец коротко спросил:

— Дома?

— Коля! — метнулась Раечка в кухню.

Курков вышел.

— Разговор есть, — хрипло сказал Петр.

— Говори.

— А ты выйди! — мотнул Петр головой Раечке.

Раечке не хотелось уходить, и, только повинуясь молчаливому взгляду Куркова, она вышла в другую комнату, не отказав себе в удовольствии громко хлопнуть дверью.

— Я слушаю. Сесть, как видишь, некуда.

— Значит, что получается? — криво усмехнулся Петр. — Жену ты у меня отнял. Машину эта курва спалила...

— Стоп! Не забывай, что ты у меня в доме. Если еще раз скажешь что-нибудь подобное — вылетишь!

— Очень даже интересно! — ухмыльнулся Петр. — Председатель колхоза подрался с шофером из-за бабы. А что тебе про это в райкоме скажут?

— Если скажут, то потом. А ты вылетишь сейчас! — непреклонно ответил Курков.

— Ладно... По делу. А что получается по делу? Машину эта... — Петр запнулся и проглотил готовое повториться слово. — Спалила? Спалила! А дальше что?

— Понятно. Твои три тысячи она отдаст хоть завтра...

— А мне не деньги — машина нужна! Так не пойдет, понял?

— Нет, не понял. Машина-то у вас была на двоих, — начал было Курков, но Петр перебил его с кривой усмешкой.

— Это у нас с тобой жена была... на двоих... А теперь у меня ни жены, ни машины. Это как, справедливо? Короче: раз взял себе бабу, мне гони машину! А нет — по судам затаскаю и развода не дам!

Чего угодно ждал Курков, но только не такого оборота и уставился изумленно на Петра.

— Значит, ты вроде как отступного просишь? За жену?

— Ну? Я за справедливость. Что мне три тысячи? У меня машина была. И баба. А теперь — ничего. Это справедливо?

Курков вдруг развеселился.

— Ладно! Тогда пиши расписку — мол, я такой-то и такой, взамен жены получил машину и претензий не имею.

Петр подозрительно поглядел на него.

— Это зачем же?

— А кто тебя знает? — усмехнулся Курков. — Сейчас ты от меня за жену машину требуешь, а потом еще чего-нибудь захочешь...

— Не.. Не надо расписку, а вот давай обмоем наш уговор и с концами! — И он достал бутылку.

— Ну, это тоже лишнее. Убери! — брезгливо сказал Курков.

— Ну, как знаешь... Я хотел, чтоб все по-хорошему...

— Да уж куда лучше! — протянул Курков. — Ладно, считай, что договорились. Машина моя сейчас на профилактике, как сделают, так и оформим. Да не бойся, мое слово известное...

Петр ушел, Курков постоял еще, глядя ему вслед, дивясь такому обороту дела, потом толкнул дверь в комнату, куда ушла Раечка.

Раечка стояла у окна, низко опустив голову.

Осенний ветер гнал осыпавшуюся листву по аллеям бульвара. Час был поздний, город засыпал, однако над входом в гостиницу был ярко освещен транспарант: «Привет участникам областного слета передовиков сельского хозяйства».

В вестибюле было тихо, угнездились в креслах до утра те, кто остался без места, администратор тоже ладила себе раскладушку на ночь.

За дверью двухкомнатного люкса гудели мужские голоса. Дежурная по этажу решительно подошла и постучала. Дверь открыл Курков, без пиджака, в рубашке с распахнутым воротом и оттянутым узлом галстука. В глубине виднелась компания — человек шесть.

— Товарищи, скоро час, люди жалуются. Расходитесь!

— Сейчас! Сейчас! Извините, пожалуйста. Еще пять минут!

— Тише, мужики, не то разгонят! — вернулся он к спорящим. Тут были Ротов, Лучков и еще четверо — все без пиджаков, но в галстуках — председатели колхозов. На столе лежали остатки вяленого леща, на подоконнике — пустые бутылки из-под пива, и все это было скорее продолжением совещания, на которое их сюда собрали, чем застольем.

— В столицах за дубленку сейчас сумасшедшие деньги платят! — ярился Лучков. — А мне за сданную овчину сколько дают? Почему так?

— А что ты как лежачий камень? Организуй выделку, швальню. Есть же решение о развитии подсобных промыслов — вот и шевелись.

— С кем шевелиться-то? Старики, что знали, как овчину выделывать, перемерли, а молодые никогда и не знали.

Раздался стук в стену.

— Третий звонок! — предупредил Курков.

Наступила тишина, стали разливать пиво.

— Львович, добавь рыбки, — шепотом попросил Лучков.

Ротов пошел в ванную. Там в укромном месте, за дверью, висела снизка вяленых лещей. Пока он отрывал леща, спор разгорелся снова.

— Прав Николай Алексеевич. НТР для одних благо, а для слаборазвитых стран что? — говорил один из молодых председателей. — Только разрыв увеличила! Так и меж колхозами: одни на уровне НТР, а другие как слаборазвитые страны! Как им теперь догонять?

— Помяните мое слово, мужики! — загорелся Лучков. — Скоро мы таких богатеньких, как Курков, кулачить будем! Как в тридцатом году!

— Ерунда!

— Глупость!

— Тебе бы все отнимать! — рассердился Курков. — Отнимальщиков и без тебя хватает! А вот когда мы научимся складывать и умножать?

Дверь номера распахнулась, и ворвался разъяренный мужчина кавказского вида в пижаме.

— Когда это кончится? Имею я право спать? Имею я право не слушать ваши дела?

Курков бросился к нему, взял за локоток и, как это часто бывает, когда говорят с кавказцами, стал жать на слово «дорогой»:

— Дорогой! Извини, пожалуйста! Понима-

ешь, дорогой, раз в год видимся, а поговорить есть о чем.

— А чего это он отпихивается от наших дел? — возмутился подогретый пивом и спорами Лучков. — Подъем села — общенародное дело! Они уши затыкают, а мы колупайся? А мясо есть хочешь?

— Я с тобой могу поговорить! — погрозил ему пальцем кавказец. — Если ты мне на один вопрос ответишь!

— Ну-ка, ну-ка! — подзадорили его.

— Пожалуйста! Почему я, кандидат технических наук, должен каждый год твою морковку дергать? У меня других дел нет, да?

— У-у-у! — дружно завыли, засмеялись молодые председатели, тыча в него пальцами.

— А у меня морковки нет, у меня лук...

— Я скажу! — взялся Ротов. — Потому что ты, дорогой, не придумал нам такую машину, чтобы она ее хорошо дергала.

— Я?!

— Вы! Кандидаты технических наук.

В комнате спор полыхал с новой силой: один из молодых председателей протянул ладонь к кавказцу и показал меж пальцев.

— Послушай, Ашот! У меня вот тут щекотно. Люди в город уходят! Деньги утекают! Техника сыплется. Ну пусть! На все бы согласился, но — за равенство отношений. За паритетные начала между городом и деревней.

— О каком паритете говоришь? — горячился Ашот. — Сколько вам людей посылают? Сколько техники! Мало?

— Технику? — спросил Курков. — А вот слушай... Предлагают мне, допустим, комбайн. Не машина, а коллекция дырок! А к ней — инструкция: мол, будьте добры, загерметизируйте там-то и там-то. Могу я не взять это решето? Думаешь, мне другой комбайн дадут?

— Когда у меня вагон с удобрениями простоит на железной дороге — мне штраф присылают, — поддержал его Ротов. — А вот когда мои машины днями стоят у элеватора или сахарного завода, почему мне никто не платит?

И опять Ротов снял в ванной леща. А Ашот вошел в номер с бочонком вина, и его встретили дружными аплодисментами. Он был уже в джинсах и свитере. Дискуссия продолжалась. Речь держал Курков.

— Почему колхозный строй на нас, председателях, как будто и заканчивается? На уровне района мы уже соперники, и каждый рвет себе, что удастся!

— Ты не рвал, что ли? — усмехнулся Ротов.

— Рвал, — согласился Курков. — Потому что об одном мечтал: скорей комплекс построить. Что мне это стоило — говорить не буду. И вот сижу на комплексе. Денег — навалом, а счастья — нет!

— Известно! — не удержался Лучков. — Богатому плохо спится.

— Тебе не снится твой чабан, которого мы до больницы не довезли?.. А мне помнится. И твой учитель, который от тебя сбежал, — повернулся он к Ротову. — А не спится мне оттого, что зарплату я не могу увеличивать до бесконечности. А если общественный фонд наращивать, так Лучкову меня и за три пятилетки не догнать!

— Широко шагаешь, штаны порвешь! — обиделся Лучков.

— Погоди! — одернули его. — Так вы, Николай Алексеевич, думаете о том, куда бы лишний жир сбросить?

— А как? Я же не могу, скажем, дорогу Лучкову построить, мне мои колхозники за это голову снимут. Их легче уговорить Черной Африке помочь, чем соседу, — посмеялся Курков. — Вот была бы такая копилка...

— Нам бы ваши заботы! — вздохнул кто-то из молодых председателей.

— Друзья! — громко спросил Ашот. — Может, я что-то не понимаю? Объясните: кто вам мешает сделать такую копилку?

Наступила пауза, потом Курков выдохнул:

— Фонд!.. Межколхозный фонд! Каждый вносит по сколько-то процентов, и эти деньги идут на помощь отстающим. А?

— Золотая мысль! — сказал Ротов.

— За такую мысль стоит выпить! — сказал Ашот.

Все возбужденно зашумели, заговорили разом. Ротов пошел за лещом, а Ашот стал разливать вино.

— Мужики! — поднялся Ротов — Давайте — за Куркова! За его голову!

— За совесть! — добавил Ашот. — Голова без совести нужна только жулику!

Сдвинулись стаканы, но выпить не успели — дверь распахнулась и вошел молоденький румяный лейтенант милиции в сопровождении администратора.

— Почему нарушаете порядок? — строго спросил милиционер. — Нарушение тишины приравнивается к мелкому хулиганству, знаете?

— Слушай, дорогой, какое хулиганство? Мы что — песни поем, танцуем? Собрались достойные люди — цвет земли! Обсуждают дела государственной важности! — возразил Ашот.

— Ну да, Совет Министров! А это что? — показал милиционер на стол с бочонком.

— Конституцией не запрещено! — бойко сказал Лучков.

— Совет Министров, может быть, им спасибо скажет! — горячился Ашот.

— Что он скажет, еще неизвестно. А пока протокол составим. Попрошу документы.

Как ни странно, это не произвело впечатления на собравшихся. Они быстро и покладисто достали документы, сложили их стопкой перед милиционером и продолжали свои разговоры, только уже стоя.

— Куркову что, а у меня каждый рубчик на учете, — томился Лучков. — Как же я его в фонд сдам?

— Чудак-человек! — хлопнул его по плечу Ротов. — Ты сдашь рубль, а получишь десять. От того же Куркова.

— Я бы эти фонды пустил бы, в первую очередь, на строительство дорог, — заметил кто-то.

— А Дорстрой побоку?

— Свою межколхозную организацию создать для дорог. Чтоб не план гнали, а качество! — сказал Ротов.

— А кто этим фондом командовать будет?

— Как кто? Все вкладчики, решение — большинством голосов, — убежденно сказал Курков.

— А я бы, мужики, знаете что сделал? Универмаг бы построил! Да такой, чтобы ко мне со всей округи ездили!

— Вот это правильно! — сказал вдруг милиционер, давно уже прислушивающийся к разговору. — А то что получается? Я свои отгулы трачу, чтоб родню по магазинам поводить! Кто ни приедет — все ко мне. Ты, говорят, в погонах, помоги!

Несколько смущенная, но подобревшая администратор вышла из номера, бережно придерживая огромный кулек. В кульке были яблоки. А за дверью продолжался гул голосов

Стаканы были налиты, младший лейтенант милиции недоуменно вопрошал:

— Получает он вдвое больше моего! А за товаром — ко мне в город. Почему? Ну ладно еще промтовары — лук, помидоры болгарские покупают, вот до чего дошло! Нет, надо что-то делать!

— А я о чем толковал? Не нагружен еще рубль в деревне, вот проблема! Заработок есть, а тратить его негде!

В ванной комнате осталась на снизке одна рыбья голова...

Могуче храпел Ротов в своей кровати — вторая была даже не смята. Тоненько посвистывал Ашот, заснувший в кресле. На столе возвышалась гора очисток от рыбы.

А Курков, примостившись на подоконнике, что-то яростно писал.

И вот Фомин читает бумагу Куркова. Тот молча ждет.

— А почему мне только копия? — насмешливо спросил Фомин, всем видом показывая, что не придает написанному большого значения.

— В двух экземплярах. Первый отправил в обком.

— Значит, совет председателей как хозяин района?

— Как хозяин колхозов, — поправил его Курков, делая ударение на последнем слове.

— А во главе председателей — товарищ Курков? — продолжает насмешничать Фомин.

— Не рвусь, мне и без того забот хватает, — пожал плечами Курков

— М-да-а, — Фомин вглядывался в него с интересом и недоверием. — Говорят, если в чело-

веке завелся вопрос — надо двигать его на повышение. Пора!

— Нет. Я свое место нашел и никуда с него не двинусь.

— А придется сдвинуть тебя, Курок, — зловеще сказал Фомин. — Уж извини! Ты становишься лежачим камнем!

— Иду на вы? — прищурился Курков.

— Приходится. Я тебя породил — я тебя и убью!

— Какой Тарас Бульба! А ну, выйдем отсюда! — поднялся Курков.

— Зачем?

— Мне тут неудобно... некоторые слова произносить — неравное положение.

— Может, на кулачки перейдем? — усмехнулся Фомин.

— Струсил? За кресло прячешься? Во-люнтарист! — с отвращением произнес последнее слово Курков.

— Я?! — Фомин тоже поднялся. — Ах, ты... Ну, пойдем, пойдем!

Валентина с вытаращенными глазами вбежала в кабинет Лукича.

— Иван Лукич! Скорее!!

Она подвела его в коридоре к окну, которое выходило во внутренний двор райкома.

— Смотрите!

А во дворе у каких-то неказистых хозяйственных пристроек стояли нос к носу Фомин и Курков — точь-в-точь как два петуха. Казалось, еще секунда — и они подерутся.

— ... Не выйдет из тебя Тараса Бульбы! — цедил Курков в самое лицо Фомина. — Потому что я не Андрей. Я тебя не предавал, а вот с тобой — случалось! Помнишь, как ты из меня зерно выдирал?

— Раздолбай! Это же был маневр, временное отступление. А кто потом провел через обком резолюцию, чтоб навсегда освободить комплекс от поставок? А где бы ты сейчас был, если бы я тебя тогда силой не оставил, а?

Тут Фомин увидел приближающихся Лукича и Валентину.

— Ну, чего вы, чего? Поговорить спокойно не дадут... Пошли отсюда!

В задней комнате какой-то столовой спор продолжается за пластиковым столом с нехитрой закуской.

— Директивами не воспитаешь хозяина! — размахивал Курков вилкой. — Директивой ты превращаешь меня в служащего, а что такое служащий?... Восемь часов отбарабанил — и привет!.. А это уже не колхоз, это что-то другое! Устали колхозы от директивности! Ну, давай, давай попробуем хозяйствовать по-другому!

— Хм! По-другому! Ты же хочешь передать функции райкома совету председателей, а это...

— Хозяйственные, только хозяйственные! Все остальные функции останутся при тебе, не бойся!..

Фомин с сомнением покачал головой.

— Думаешь, я боюсь властью поделиться? Я бы с удовольствием! Только кто же с меня ответственность снимет? Когда план валится, кому в первую очередь по ушам достается? Кому? Райкому. Дело, брат, не во власти, дело в ответственности!

— А я предлагаю разделить ее между всеми хозяевами. Повысить удельный вес ответственности каждого председателя! И не только за себя — за весь район! Неужели не понятно!

— Когда ответственных слишком много, значит, в сущности, не отвечает никто. Вот в чем уязвимость твоего предложения, Курок, — вздохнул Фомин.

— А ты хочешь один отвечать за весь район? Андрей, да будь ты семи пядей во лбу — ты же не влезешь в каждое хозяйство так, как его председатель! А я тебе предлагаю шестнадцать помощников!

— Колхоз колхозов?

— Ну? В порядке эксперимента! Поддержи предложение, и оно станет в два раза убедительней. И мы с тобой опять вдвоем! Чего ты боишься?

— Уж больно круто ты поворачиваешь! — поежился Фомин. — Неизвестно, как еще там глянут на это дело...

— Я не прожектер! Просто обобщил, о чем мы с мужиками всю ночь в гостинице мечтали. Это же у всех на языке.

— А! Кулуарные разговоры, несерьезно, — отмахнулся Фомин.

— Иногда в кулуарах-то серьезней говорят, чем на трибуне. — Курков огляделся вокруг и засмеялся. — Да хоть и сейчас. Разве у нас несерьезный разговор?

Сидя в машине у комплекса (уже в колхозном «Уазике», а не в «Жигулях»), Курков настырно и нетерпеливо жал на кнопку гудка. Наконец Раечка пулей вылетела из ворот.

— Ну что? Пожар, что ли? Я же не могу так сразу...

— А ты моги! Муж уезжает! — важно сказал Курков.

Он был в новом костюме, отличной сорочке с каким-то сверхмодным галстуком.

— В обком? — ахнула Раечка. — Ты же говорил — завтра...

— Лучше на денек раньше. Кое-что разведаю, кой-кого повидаю, кое с кем поговорю, — подмигнул Курков. — Ну, целуй на прощание!

И Раечка, когда-то бесстрашно целовавшая его при всем честном народе, теперь, став законной женой, вдруг засмущалась.

— Ой, да ну тебя! Вот вернешься, поцелую!..

— А если по ушам получу?

Раечка сразу стала серьезной.

— Ой, Колянчик! Знаешь... Ты только себя не ломай. Стой на своем до конца! А я за тобой — хоть на Камчатку!

— Тогда ладно! Чего нам в самом деле бояться? — повеселел Курков. — С мужиков-то нас не снимут, верно?

Он еще раз подмигнул ей и поехал. А Раечка долго смотрела ему вслед и уже тревожилась — что-то будет?

Через некоторое время Курков выехал на большак. «Зилы», «Камазы», «Кразы», «Колхиды», чуть не все марки страны были представлены здесь — везли свеклу на заводы.

Почти все обгоняли Куркова, ехавшего неспешно.

И он заметил — после недавних дождей в одном месте асфальт просел, и на этой яме с каждой проносящейся машины слетало на асфальт пять-шесть корней. Когда он остановился, то увидел — кювет чуть не доверху заполнен оброненной свеклой.

— Эй! Эй! — крикнул он проносящемуся мимо очередному «Камазу» с прицепом и показал на свеклу.

Молодой белозубый парнишка только засмеялся и со свистом полетел мимо, сронив, как и другие, свою порцию корней.

Старик-пастух, пасший рядом отару, подошел к Куркову.

— Дед! Да что же это творится? — возмущенно спросил Курков.

— Молодые! — вздохнул дед. — Не знают, как мы ее парили да ели в сорок шестом... Только ею и спасались.. А им чужая...

— Дед! Помоги! И парня своего зови! — Курков имел в виду парнишку-подпаска.

И вот втроем они собрали свеклу, по обе стороны асфальта выросли на обочине две порядочные кучи, не в один центнер каждая. Но сколько Курков ни голосовал, сколько ни взывал к сознательности — никто не захотел остановиться и подобрать свеклу. После одной из таких попыток Курков в ярости засадил корнем в бок самосвала — только брызги полетели!

А потом его осенило — он увидел ползущий по полю бульдозер и со всех ног кинулся к нему...

Улучив момент, когда поток машин на большаке прервался, бульдозер сдвинул эти кучи на асфальт, и трасса оказалась перекрытой!

Первой остановилась какая-то «Волга», похоже, с начальством средней руки. Потом чуть не воткнулись в кучу два курортных «Жигуля». Следом подошли самосвалы со свеклой, и вот на дороге образовалась пробка!

Куркова окружила толпа разъяренных людей, а он вертелся среди них, как волк в стае борзых, и не сдавался — доказывал, кричал, жестикулировал, будучи сам не менее разъярен, и в то же время очень доволен тем, что натворил.

И тут мы расстанемся с ним.

Киностудия «Мосфильм»

**«Предисловие к битве»**, 9 ч.
Авторы сценария В. Фараджев, А. Славутский, при участии Н. Стамбулы. Режиссер Н. Стамбула. Оператор С. Тараскин. Художник П. Сафонов. Композитор А. Эшпай. Звукооператор В. Карасев.
Роли исполняют: Р Анцанс, А. Збруев, Н Кочегаров, Б Андреев, Ю Гусев, Н Буров, Ю Гребенщиков, И. Саверская, Н. Сморчков, Ю. Мартынов, Д. Орловский, И. Агафонов, О Завьялова, В. Лущевский, В Леонов, В. Маренков, Лена Савицкая

**«Предчувствие любви»**, 7 ч.
Авторы сценария В. Зеленский, Т. Шахвердиев. Режиссер Т. Шахвердиев. Оператор Г. Беленький. Художники Н. Мешкова, В. Коровин. Композитор М. Таривердиев Текст песни Н. Добронравова. Звукооператор А. Авраменко.
Роли исполняют: И. Алферова, А. Абдулов, Л. Смирнова, М. Глузский, Рома Меркулов, В. Басов, Т. Кравченко, И. Ясулович, М. Светин, Г. Строков, Г. Георгиу, Т. Семенова, А. Карин, Н. Крачковская, В. Леонов, Г. Перадзе, В. Ухин, С Фарада, В. Филиппов, М. Хорхеулидзе, Ю. Чернов, А. Якулов.

**«Прощание»** (по мотивам повести В. Распутина «Прощание с Матерой»), 13 ч.
Авторы сценария Л. Шепитько, Р. Тюрин, Г. Климов. Режиссер Э. Климов. Операторы А. Родионов, Ю. Схиртладзе, при участии С. Тараскина. Художник В. Петров Композиторы В. Артемов, А. Шнитке. Звукооператор Б. Венгеровский Роли исполняют: С. Станюта, Л. Дуров, А. Петренко, Л. Крюк, В. Яковенко, Ю. Катин-Ярцев, Д. Лупин, М. Булгакова, Н. Гендунова, Г. Демина, А. Кустова, Л. Малиновская, Н. Погоришная, Л. Полякова, И. Безяев, М. Бычков, Ю. Пучков, В. Клап.

**«Свидание с молодостью»**, 9 ч.
Автор сценария Н. Евдокимов, при участии В. Попова. Режиссер В. Попов. Оператор В. Папян. Художники Н. Усачев, В. Зенков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Н. Кропотов.
Роли исполняют: К. Лавров, Г. Польских, Н. Корниенко, С. Горшкова, Т. Логинова, В. Кузнецов, Л. Овчинникова, Г. Бурков, А. Джигарханян, Н. Гаевский, Т. Дегтярева, Б. Токарев, Э. Некрасова, Е. Валасва, А. Васильев.

**«Срочно... Секретно... Губчека»**, 9 ч.
Авторы сценария В. Шульжик, О. Волин. Режиссер А Косарев. Оператор И Богданов. Художник С. Портной. Композитор А. Рыбников. Текст песен А. Косарева. Звукооператор А. Зуев.
Роли исполняют: С. Емельянов, И. Короткова, П Вельяминов, С. Мартынов, О. Ли, Л. Марков, М. Новохижин, С. Яковлев, В. Басов, О Видов, А. Стишенок, Ю. Еремин, И. Казиев, А. Федоров, Г. Юматов, Г. Качин.

**«Спортлото-82»**, 10 ч.
Авторы сценария В. Бахнов, Л. Гайдай. Режиссер Л. Гайдай. Операторы С. Полуянов, В. Абрамов. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор А Зацепин Текст песен И. Шаферана, Ю. Энтина. Звукооператор Р. Маргачева.
Роли исполняют: А. Арлаускас, С. Аманова, М. Пуговкин, М. Кокшенов, Д. Кмит, Н. Гребешкова А. Толщин, Б. Брондуков, Л. Мосендз, С. Филиппов, Р. Сагришвили, А. Лория, В. Уральский, В. Ивлева, В. Журавлев, Ю. Попович, Н. Ахабадзе, В. Блинков, Е. Чаплыгина, В Плавинский, Т. Игнатова, Е. Кочегаров, Ю. Осипенко.

Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

**«Владивосток, год 1918-й»**, 8 ч.
Автор сценария П. Демидов. Режиссер Э Гаврилов. Оператор И Зарафьян. Художники С. Серебренников, Е. Штапенко. Композитор В. Баснер. Текст песен М. Матусовского. Звукооператор Д. Боголепов.
Роли исполняют: В. Бочкарев, М. Левтова М. Жиганов, О. Науменко, А. Ростоцкий, А. Мартынов, А. Лазарев, Л. Марков, А. Вокач, И. Дмитриев, Б. Бейшеналиев, В. Прокофьев, Г. Назаренко, Я Пакуштелло, В. Ванзоли, А. Сафонов, Ю. Сорокин, Г. Плаксин, Д. Кравцов, А. Скворцов, В. Федоров, А. Ли, О. Скобилев, Я. Янакиев.

**«Отцы и деды»**, 9 ч.
Авторы сценария А. Инин, Ю. Егоров Режиссер Ю. Егоров. Оператор А Ковальчук. Художник Н. Емельянов Композитор М. Фрадкин. Звукооператор В. Кипа.
Роли исполняют: А. Папанов В. Смирнитский, Алеша Ясулович, Г. Польских, Л. Аринина, Л. Кузнецова, Е. Лазарев, Н. Трофимов, В Андреев, Н Мерзликин, Ира Бобкова, Мэша Пискунова, С. Коренев, Ю. Маляров, В. Брылеев, Н. Горлов.

Киностудия «Ленфильм»

**«Грибной дождь»**, 8 ч.
Автор сценария А Соснин. Режиссер Н. Кошелев. Оператор А. Гамбарян. Художник Ю. Кропачев. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Беленький.
Роли исполняют: В. Заманский, Т Кравченко, Э. Романов, Е. Васильева, Р. Быкова, В Гостюхин, Б Иванов Е. Драпеко, Г. Дрозд, А Потапов, О. Корчиков, А. Жарков, Л. Малиновская, А. Ванин, С Джишкариани.

Киностудия имени А. П. Довженко

**«Высокий перевал»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария и режиссер В. Денисенко. Оператор Н. Кульчицкий. Художник А. Мамонтов. Композитор М. Скорик. Звукооператор Ю. Лавриненко.
Роли исполняют: Н. Наум, К. Степанков, Л. Богдан, Т Денисенко, А. Барчук, В Чубарев, В. Мирошниченко, В. Фущич, М. Слезка, Л. Яновский, Б. Молодан, Г. Морозюк, А. Слипенький, М. Голубович, Н. Олейник, К. Губенко, А Мовчан, В. Пивненко, П. Шидывар.

**«...которого любили все»**, 8 ч.
Над фильмом работали: Л. Осыка, Б. Березка, Н. Шабаев, В. Губа, Ю. Каменский, М. Пономарен-

ко, В. Юрченко, П. Марусик, Л. Колесник, В. Заруба, В. Деев, В. Онищенко, В. Чумак, К. Крючков, Г. Пробегалов, А. Гребениченко, С. Рудько, Л. Прищепа, Р. Тышковец, И. Чаленко. Стихотворение Д. Миргородского. Ведущий И. Гаврилюк.

## Одесская киностудия

**«Житие святых сестер»** (по роману М. Вовчок «Записки причетника»), 8 ч.

Автор сценария А. Путинцев. Режиссер С. Сергейчикова. Оператор В. Грозак. Художник А. Наумов. Композитор И. Карабиц. Звукооператор А. Пиров.

Роли исполняют: Витя Анисимов, В. Сторожик, В. Сошальская, С. Сергейчикова, Н. Колчина-Бунь, Л. Пашкова, Е. Крупенникова, Ю. Мажуга, Ю. Критенко, В. Почтовенко, В. Мирошниченко, Г. Демчук, В. Костецкая, Т. Митрушина, М. Полякова, И. Бунина, Ю. Дубровин, Ю. Рыбальченко.

## Киностудия «Грузия-фильм»

**«Трудное начало»**, 9 ч.

Авторы сценария Э. Ахвледиани, Т. Магалашвили. Режиссер Т. Магалашвили. Оператор Н. Сухишвили. Художники Г. Гичаури, З. Медзмариашвили. Композитор И. Кечахмадзе. Звукооператор Н. Никонов.

Роли исполняют: И. Хизанишвили, Г. Туркиашвили, Н. Чиквинидзе, М. Кипиани, Э. Магалашвили, Л Гаприндашвили, Г. Цитаишвили, А. Пхаладзе, Т. Габуния, Г. Хобуа, И. Парулава, Д. Иаманидзе, А. Нижарадзе, А. Мачабели, Л. Габриадзе.

## Киностудия «Молдова-филм»

**«Июньский рубеж» («Кануны»)**, 8 ч.

Автор сценария А. Петрик. Режиссер В. Гажиу. Оператор В. Белоногов. Художники А. Роман, С. Булгаков. Композитор Э. Лазарев. Звукооператор И. Родионов.

Роли исполняют: Н. Гэрля, А. Калистру, В. Игнат, И. Шкуря, К. Адам, В. Чутак, К. Константинов, Е. Лазарев, П. Баракчи, С. Беров, Г. Хассо, К. Тэрцэу, Н. Дарие, В. Продан, И. Музыкэ, В. Жереги, М. Бадикяну, А. Мутафов, В. Каланча.

## Киностудия «Туркменфильм»

**«Вот вернется папа»**, 8 ч.

Авторы сценария Х. Какабаев, А. Чернов. Режиссер Х. Какабаев. Оператор О. Вельмурадов. Художник С. Амангельдыев. Композитор Н. Халмамедов. Звукооператор Ю. Ягмуров.

Роли исполняют: Г. Бабаева, К. Атаев, Ю. Ильянов, К. Джангиров, А. Вдовин, М. Аймедова, В. Левина, Е. Караева, Г. Аннаев, Б. Джумагельдыев, А. Дурдыев, М. Бердыев, Г. Керимова, П. Ильясов, Ч. Ишанкулиев.

## Зарубежные фильмы

**«Репетиция оркестра»**, 8 ч.

Производство «Диамо чинематографика» (Италия) — «Альбатрос продукцион» (Монако).

Автор сценария и режиссер Федерико Феллини. Оператор Джузеппе Ротунно. Художник Данте Ферретти. Композитор Нино Рота.

Роли исполняют: Балдуин Баас, Клара Колозимо, Элизабет Лаби, Рональдо Бонакки, Фердинандо Виллелла, Джованни Явароне, Дэвид Моселл, Франческа Алуиджи, Энди Миллер, Сибил Мостер, Франко Мацциери, Даниеле Пагани, Луиджи Уццо, Чезаре Мартиньони, Умберто Дзуанелли, Филиппо Тринча, Клаудио Чокка.

**«Человек на коленях»**, 10 ч.

Производство «Риццоли фильм» (Италия).

Авторы сценария Никола Бадалукко, Дамиано Дамиани. Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Энно Гуарниери. Художник Бруно Ленци Композитор Франко Маннино.

Роли исполняют: Джулнано, Джемма, Элеонора Джорджи, Микеле Плачидо, Этторе Манни, Тано Чимарозе, Андреа Аурели, Лючано Катеначчи

**«Троих надо убрать»** (по роману Жанна-Патрика Маншетта «Звук рвущихся ракет и снарядов»), 10 ч.

Производство «Адель продюксьон—Антенн-2» (Франция).

Авторы сценария Ален Делон, Кристоф Франк, Жак Дере. Режиссер Жак Дере. Оператор Жан Турнье. Художник Жак Бриззио. Композитор Клод Боллинг.

Роли исполняют: Ален Делон, Далила ди Лаззаро, Мишель Оклер, Паскаль Робер, Жан-Пьер Дарра, Франсуа Перро, Феодор Аткин, Питер Бонк, Лин Шардонне, Бернар Лекок, Андре Фалькон.

**«Тэсс»** (по роману Томаса Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Рэнн продюксьон» (Франция) — «Бэррил продакшн» (Англия).

Авторы сценария Жерар Браш, Роман Поланский, Джон Брауджон. Режиссер Роман Поланский Операторы Джоффри Ансворт, Гислен Клоке. Художник Энтони Пауэлл. Композитор Филипп Сард.

Роли исполняют: Настасия Кински, Питер Ферт, Ли Лоусон, Джон Коллин, Розмари Мартин, Фред Брайент, Кэролайн Пиклз, Сюзанна Гамильтон.

**«Правосудие для всех»**, 9 ч.

Производство «Колумбия пикчерс» (США).

Авторы сценария Валери Куртсн, Барри Левинсон. Режиссер Норман Джуисон. Оператор Виктор Кемпер. Художник Ричард Макдональд. Композитор Дейв Грюсин.

Роли исполняют: Аль Пачино, Джек Уорден, Джон Форсайт, Ли Страсберг, Джеффри Тембор, Кристин Лахти, Томас Уэйтс.

**«Тео против всех»**, 9 ч.

Производство «Тура-фильм» — «Популяр-фильм» — «Трио-фильм» (ФРГ).

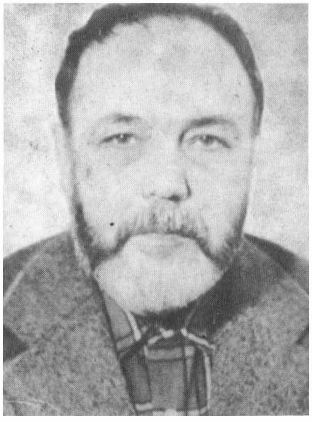
Автор сценария Маттиас Зеелит. Режиссер Петер Брингман. Оператор Хельге Вайндлер. Художник Гетц Хейман. Композитор Лотар Майд.

Роли исполняют: Мариус Мюллер-Вестернхаген, Гвидо Гальярди, Карл Хайнц Хайтман, Петер Берлинг, Удо Вайнбергер.

## С 80-летием

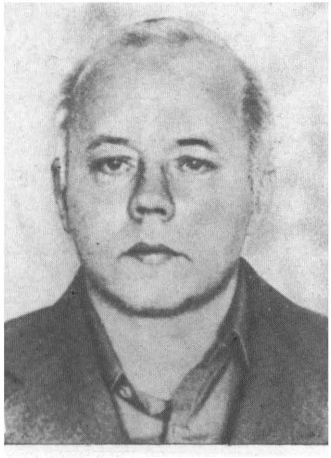
**Кошеверову Надежду Николаевну,** кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившую фильмы «Золушка» (совместно с М. Шапиро), «Каин XVIII», «Тень», «Старая, старая сказка», «Как Иванушка-дурачок за счастьем ходил», «Соловей», «Ослиная шкура» и другие.

## С 60-летием



**Березницкого Яна Анатольевича,** киноведа, автора книги «Как создать самого себя», статей и исследований о советском и зарубежном кино.

## С 50-летием



**Архангельского Виктора Алексеевича,** кинорежиссера, поставившего научно-популярные фильмы «Шифр альфа-тета», «Педагогические раздумья», «Дни доктора Березова», «Слово жизни», «Мы не одни», «Другу-кинолюбителю» («Дар видеть»), «Масштабы», «Битва в Миорах», «Обсерватория солнечных зайчиков», «Битва за жизнь» и другие.